Die "heiligen drei könige" in der legende und in der ...

Hugo Kehrer

Library
of the
University of Wisconsin

Library
of the
University of Wisconsin

DIE „HEILIGEN DREI KÖNIGE“

IN DER

LEGENDE UND IN DER DEUTSCHEN BILDENDEN KUNST BIS ALBRECHT DÜRER.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
53. HEFT.

DIE „HEILIGEN DREI KÖNIGE"

IN DER

LEGENDE UND IN DER DEUTSCHEN BILDENDEN KUNST

BIS ALBRECHT DÜRER

VON

HUGO KEHRER.

MIT 4 AUTOTYPIEN UND 11 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904.

195587
JUN 14 1915

MEINEN ELTERN

IN LIEBE UND TIEFSTER DANKBARKEIT

ZUGEEIGNET.

INHALT.

Erster Teil: Die Legende der „Hl. drei Könige".

Erstes Kapitel: Thema und Aufgabe.

Seite

I. Einleitung 1
II. Die Legende im Urtext und in den Apokryphen 3

Zweites Kapitel.

I. Die einzelnen Elemente der Legende und ihre Entwicklung . . 5
1. Der Ursprung und Charakter der Magier 5
2. Magier oder Könige? 11
3. Der Stern von Bethlehem 16
4. Die Zahl der Magier 22
5. Die Namen der Magier 25
6. Die Heimat der Magier 30
7. Die Deutung der Geschenke 31
II. Die Form der Legende im 12. Jahrhundert 35

Zweiter Teil: Die Entstehung und Komposition der „Anbetung der Hl. drei Könige".

Einleitung: Die Gestaltung der Anbetungskompositionen in der altchristlichen und byzantinischen Kunst 39

Erstes Kapitel.

I. Die Kompositionen bis zum 12. Jahrhundert. 42
II. Die Kompositionen im 12. und 13. Jahrhundert 49
III. Die Kompositionen im 14. Jahrhundert 57

Zweites Kapitel.

Rogier van der Weyden und sein Einfluß auf die Deutsche Kunst. . 67

Drittes Kapitel.

Die Malerschulen im 15. Jahrhundert.

I. Die Kölnische Schule 70

Schule Meister Wilhelms. Aelterer Meister der hl. Sippe. Stephan Lochner. Schule Stephan Lochners. Meister des Münchener Marienlebens. Werkstatt des Meisters des Münchener Marienlebens. Meister der Verherrlichung Mariens. Jüngerer Meister der hl. Sippe. Meister des Bartholomäus-Altares. (Kupferstich Schongauers).

II. Die Allemannisch Schwäbische Schule 78

Konrad Witz. Friedrich Herlin. Hans Schüchlin. Martin Schwarz. Martin Schongauer (Werkstatt). Bartholme Zeitblom. Haas Holbein d. Aelt.

III. Die Fränkische Schule 86

Hans Pleydenwurff. Werkstatt Pleydenwurffs. Meister des Löffelholzschen Altares. Michael Wolgemut. Werkstatt Wolgemuts.

IV. Die Westfälische Schule 91

V. Die Miniatur-Malerei 92

Viertes Kapitel.

Die Plastik im 15. Jahrhundert 94

Fünftes Kapitel.

Die einzelnen Motive der Komposition.

I. Schauplatz der Handlung 99

II. Das Hauptmotiv 100

1. Der Christusknabe 100

2. Die Madonna 102

III. Die drei Magier bezw. die «Hl. drei Könige» 104

1. Ihr Verhältnis zueinander 104

2. Ihr Gefolge 108

IV. Joseph 110

V. Der Stern 111

VI. Die Geschenke 112

VII. Die Trachten und Kostüme 113

Schluß.

Die großen Resultate im Zeitalter Albrecht Dürers 115

Anhang.

Eine syrische «Dreikönigs»-Legende 119

Literaturverzeichnis 122

Katalog der besprochenen Kompositionen 125

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

I. Tafeln:

1. Evangeliar Heinrich II. *a.* 1014. Hof-Staatsbibliothek München, cod. lat. 4452, cim. 57.
2. a. Evangeliar aus der Domkirche zu Bamberg. Hof-Staatsbibliothek München, cod. lat. 4453, cim. 58.
   b. Evangeliar Heinrich II. Kgl. Bibliothek Bamberg. A. II. 46.
3. a. Gebetbuch der hl. Hildgard. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 935. cod. c. pict. 114.
   b. Psalterium aus Polling. Hof-Staatsbibliothek, München. cod. lat. 11 308.
4. Evangeliar aus dem Klostor Hardehausen bei Warburg.
5. a. Regula St. Benedicti. Elfenbeinrelief. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 23643. cim. 149 a.
   b. Biblia Pauperum. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 23 476. cod. c. pict. 72 b.
6. Kölner Dombild von Stephan Lochner.
7. a. Schule Stephan Lochners.
   b. Konrad Witz.
8. a. Meister des Kreglinger Altares.
   b. Jüngerer Meister der hl. Sippe.
9. Martin Schongauer. (Workstatt).
10. Hans Pleydenwurff.
11. Michael Wolgemut.

II. Im Text:

	Seite
1. Initiale »E« eines Niederrheinischen Psalteriums *a.* 1450 . . . (Nach einer Originalaufnahme von Ch. Müller in Nürnberg).	1
2. Portalrelief der Frauenkirche-Nürnberg . . . . . (Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg).	65
3. Rogier van der Weyden. Alte Pinakothek München . . . . . (Nach einer Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl in München).	68
4. Albrecht Dürer. Uffizien-Florenz . . . . . (Nach einer Originalaufnahme von Fr. Hanfstängl in München).	116

ERSTER TEIL.

DIE LEGENDE DER „HEILIGEN DREI KÖNIGE“.

ERSTES KAPITEL.

Thema und Aufgabe.

I. Einleitung.

«Submissique simul mox mystica munera promunt:
Tus, aurum, myrrham; regique homini que deoque
Dona ferunt.»

(Juvencus Hist. ev. I, 249.)

Es zerfällt die vorliegende Arbeit ihrem Thema gemäß in zwei Teile, einen historischen und einen ästhetischen Teil. Der historische Teil bezieht sich auf den Inhalt der Legende der «Heiligen Drei Könige», an welche die künstlerische Darstellung anknüpft und hat zum Gegenstand die Entstehung und Wandlung, die dieser Stoff im Zusammenhange mit der kulturhistorischen Entwicklung im christlichen Zeitalter erfahren hat; der ästhetische Teil dagegen geht auf die Entwicklung der Komposition und die künstlerische Gestaltung des historisch überlieferten Stoffes durch die christliche Kunst in Deutschland.

Den Ausgangspunkt der Legende bildet die bekannte Erzählung in dem Evangelium nach Matthäus. Die naive, volks-

tümliche und nach verschiedenen Richtungen hin unbestimmte Art der Darstellung enthält nicht bloß die Keime, sondern drängt förmlich zu einer fortschreitenden Entwicklung. Es ist lehrreich, die Metamorphosen der Dreikönigslegende zu verfolgen. Zu ihrer Bestimmung sind aus der vorliegenden Komposition der Matthäus-Erzählung die bei der Bildung und Weiterbildung der Legende wirkenden Motive herauszuheben und einzeln zum Gegenstande der Untersuchung zu machen. Auf dem Höhepunkte ihrer jedesmaligen Entwicklung, im 12. Jahrhundert angelangt, sollen die einzelnen Elemente zusammengefaßt werden. Ihre Kombination wird eine neue Form der Legende liefern.

Man kann nun die künstlerische Darstellung unseres Motives nicht verstehen, wenn man meint, es sei erst von den deutschen Meistern in die deutsche Kunst eingeführt worden; denn weit entfernt, künstlerische Schöpfungen in ihrem Werte herabwürdigen zu wollen, und auch zugegeben, daß einzelne, entsprechend ihrer außerordentlichen Befähigung durch schöpferische Gestaltungskraft und Erfindungsgabe, Glänzendes und über die Zeit erhaben ewig Bedeutungsvolles für die Menschheit geschaffen haben, so wären selbst solche Begnadete unfähig gewesen, unvermittelt völlig neue und einzigartige Motive zu gestalten. In einem viel gewaltigeren und engeren, freilich ihm selbst nicht immer bewußten, geistigen Zusammenhange mit der historischen Vergangenheit steht jegliches Individuum, auch der Künstler mit seiner Schöpfung.

So gilt es erst, die Auffassung des Motives der «Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande» in der vorausgegangenen frühchristlichen Kunst kennen zu lernen, als Bedingung zu dem Verständnisse der deutschen Schöpfungen überhaupt, denen wir eine eingehende Betrachtung zuwenden wollen.

Es versteht sich von selbst, daß es sich hierbei nicht um eine vollständige Aufzählung der erhaltenen Kunstwerke handeln kann. Vielmehr ist für jedes Jahrhundert nur eine größere Anzahl von solchen zusammengestellt, welche genügen wird, die allgemeinen Tatsachen, auf die es ankommt, zu bestimmen.

Damit ist die Methode der Arbeit bezeichnet. Wir wenden uns nun, um dem eigentlichen Thema der Untersuchung einen Schritt näher zu kommen, zu der Frage, wie lautet die Legende im Urtext und in den Apokryphen?

Digitized by Google

II. Die Legende im Urtext und in den Apokryphen.

Die Geschichte von den Magiern, die nur die Einleitung zu der Erzählung von der «Flucht nach Aegypten» bildet, hat uns einzig und allein das Evangelium nach Matthäus[1] in seinem II. Kapitel v. 1—12 überliefert. Sie bildet den Ausgangspunkt der Legende in ihrer Weiterentwicklung und lautet:

«Τοῦ δὲ Ἰησοῦ γεννηθέντος ἐν Βηθλεὲμ τῆς Ἰουδαίας, ἐν ἡμέραις Ἡρώδου τοῦ βασιλέως, ἰδοὺ, μάγοι ἀπὸ ἀνατολῶν παρεγένοντο εἰς Ἱεροσόλυμα, λέγοντες, Ποῦ ἐστιν ὁ τεχθεὶς βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων; εἴδομεν γὰρ αὐτοῦ τὸν ἀστέρα ἐν τῇ ἀνατολῇ, καὶ ἤλθομεν προσκυνῆσαι αὐτῷ. . . Τότε Ἡρώδης, λάθρα καλέσας τοὺς μάγους, ἠκρίβωσε παρ' αὐτῶν τὸν χρόνον τοῦ φαινομένου ἀστέρος· καὶ πέμψας αὐτοὺς εἰς Βηθλεὲμ εἶπε, Πορευθέντες ἀκριβῶς ἐξετάσατε περὶ τοῦ παιδίου· ἐπὰν δὲ εὕρητε, ἀπαγγείλατέ μοι, ὅπως κἀγὼ ἐλθὼν προσκυνήσω αὐτῷ. Οἱ δὲ ἀκούσαντες τοῦ βασιλέως ἐπορεύθησαν. καὶ ἰδοὺ, ὁ ἀστὴρ, ὃν εἶδον ἐν τῇ ἀνατολῇ, προῆγεν αὐτοὺς, ἕως ἐλθὼν ἔστη ἐπάνω οὗ ἦν τὸ παιδίον. ἰδόντες δὲ τὸν ἀστέρα, ἐχάρησαν χαρὰν μεγάλην σφόδρα. καὶ ἐλθόντες εἰς τὴν οἰκίαν, εὗρον τὸ παιδίον μετὰ Μαρίας τῆς μητρὸς αὐτοῦ, καὶ πεσόντες προσεκύνησαν αὐτῷ, καὶ ἀνοίξαντες τοὺς θησαυροὺς αὐτῶν προσήνεγκαν αὐτῷ δῶρα, χρυσὸν καὶ λίβανον καὶ σμύρναν».

Wir reihen an die Erzählung des kanonischen Evangeliums die Schilderung der Apokryphen an, welche uns zeigen werden, einen wie vielseitigen Gebrauch die mittelalterliche Kunst und Literatur von ihnen gemacht hat.

[1] Das, Matthäus seit der Mitte des 2. Jahrhunderts zugeschriebene Evangelium, ruht höchst wahrscheinlich wenigstens auf einer, von Matthäus aramäisch verfaßten Schrift, in der «Reden des Herrn», Aussprüche, Gleichnisse, Weissagungen Jesu zusammengestellt waren. (Vgl. Holtzmann-Zöpffel, «Lexikon für Theologie und Kirchenwesen». Braunschweig 1895, pag. 215). Ferner: «Matthäus» ist nicht vor, sondern nach 70 abgefaßt; (so H. J. Holtzmann, «Einleitung in das Neue Testament». Freiburg 1902, pag. 715).

1. Protevangelium Jacobi.[1] cap. XXI.

«καὶ ἐξῆλθον οἱ μάγοι. καὶ ἰδοὺ, ὃν εἶδον ἀστέρα ἐν τῇ ἀνατολῇ, προῆγεν αὐτοὺς, ἕως εἰσῆλθον εἰς τὸ σπήλαιον καὶ ἔστη ἐπὶ τὴν κεφαλὴν τοῦ σπηλαίου. καὶ εἶδον οἱ μάγοι τὸ παιδίον μετὰ τῆς μητρὸς αὐτοῦ Μαρίας, καὶ ἐξέβαλον ἀπὸ τῆς πήρας αὐτῶν δῶρα, χρυσὸν καὶ λίβανον καὶ σμύρναν».[2]

2. Pseudo-Matthäi Evangelium.[3] cap. XVI.

«Transacto vero secundo anno (sc. post Chr. n.) venerunt magi ab oriente in Hierosolymam, magna deferentes munera .... Videntes autem stellam magi gavisi sunt gaudio magno, et ingressi domum invenerunt infantem Jesum sedentem in sinu matris. Tunc aperuerunt thesauros suos, et ingentibus muneribus muneraverunt Mariam et Joseph. Ipsi autem infanti obtulerunt singuli singulos aureos. Post haec unus obtulit aurum, alius tus, alius vero myrrham».[4]

3. Evangelium Infantiae Arabicum.[5] cap. VII.

«Et factum est, cum natus esset dominus Jesus Bethlehemi Judaeae, tempore Herodis regis, ecce magi venerunt ex Oriente Hierosolymam, quemadmodum praedixerat Zeraduscht; erantque cum ipsis munera, aurum, tus et myrrha; et adoraverunt eum, suaque ipsi munera obtulerunt. Tunc domina Maria sumsit unam ex illis fasciis eamque pro opum modulo illis tradidit, quam ipsi honorificentissime ab ea acceperunt. Eademque hora apparuit illis angelus in forma stellae illius, quae antea dux itineris ipsis fuerat; cuius lucis ductum secuti abierunt, donec patriam suam attigerunt».[6]

---

[1] Das Evangelium, dessen Verfasser angeblich Jacobus, der Bruder des Herrn ist, gehört noch dem 2. Jahrhundert an. Es scheint dem Justinus Martyr († um 165 n. Chr.), «Dial. c. Tryph.», 78, und Clemens Alexandrinus († 216), «Strom», 7, bekannt gewesen zu sein.

[2] C. Tischendorf, «Evangelia Apocrypha». Lips., 1876, pag. 41.

[3] Scheint nicht lange nach dem Protevangelium in der abendländischen Kirche bearbeitet und jedenfalls schon dem Hieronymus († 420) «Ad Matthaeum», cap. 12, 45 bekannt gewesen zu sein.

[4] Tischendorf, a. a. O., pag. 83, 84.

[5] Inhalt und Ausschmückung lassen auf orientalischen Ursprung schließen. Relationen, welche sich allein aus der Bekanntschaft mit Zoroasters Religion — Reise der Weisen infolge einer Weissagung Zoroasters von der Geburt des Messias — erklären. Bestimmung seines Alters eine höchst unsichere. Der einzige, sichere Anhalt ist die Bekanntschaft des Korans mit seinen Märchen.

[6] Tischendorf, a. a. O., pag. 183, 184.

ZWEITES KAPITEL.

I. Die einzelnen Elemente der Legende und ihre Entwicklung.

1. Ursprung und Charakter der Magier.

Es wird seinen Grund haben, weshalb das Evangelium nach Matthäus die anbetenden Weisen nicht mit σοφοί oder φιλόσοφοι, sondern mit «μάγοι» bezeichnet hat. Hier erheben sich sofort zwei Fragen, die beantwortet sein wollen: 1. Was versteht man unter «Magiern»? 2. Ergibt sich aus ihrem Charakter ihre notwendige Einführung in die Legende?

Ap. magu «der Magier», Gr. L. W. μάγοι, Av. moγu kommt nach Scheftelowitz[1] nur einmal vor und zwar in Yasna 65, 7: Moγutbiš «den Magier bedrängend» und bedeutet hier durchaus noch nicht den «Zarathustrapriester». Die Magier scheinen die assyrischen «Maχχu» Zauberpriester, Wahrsager, (Verzückte, Ekstatiker) gewesen zu sein, die vielleicht bereits zur Zeit des assyrischen Königs Assurbanipal (668—626 v. Chr.) am königlichen Hofe zu Niniveh eine gewisse Rolle gespielt haben.[2]

Unsere geringen Kenntnisse über den Ursprung und Charakter der Magier[3] verdanken wir in der Hauptsache den

---

[1] Scheftelowitz, Altiranische Studien in «Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft». 57. Bd 1. Heft, Leipzig 1903, pag. 168.

[2] Wenn auch Jeremias einen Magierorden bei den Chaldäern erwähnt, dessen Mitglieder aus den Sternen, dem Fluge der Vögel und aus den Opfertieren weissagten (Jer. 39, 3. 13 רב־מג, מג), so läßt sich daraus wohl nicht entnehmen, daß sie mit den assyrischen maχχu identisch gewesen seien.

[3] Verfasser kann selbstverständlich kein eigenes Urteil in diesen, von der Wissenschaft selbst keineswegs gelösten Fragen abgeben und hat deshalb nur soviel referiert, als es ihm im Interesse des Verständnisses des Lesers erforderlich erschien.

griechischen Schriftstellern, von denen Herodot († 424) am meisten über sie berichtet hat.

Nach Herodot hieß ursprünglich einer der sechs medischen Stämme «Mager»[1]: «ἔστι δὲ Μήδων τοσάδε γένεα Βοῦσαι, Παρητακηνοὶ, Στρούχαντες, Ἀριζαντοὶ, Βούδιοι, Μάγοι,[2] dann wurde die medische Priesterkaste, die erst von Kyros I. (529 v. Chr. †) in Persien eingeführt wurde, so benannt. Es ist vielleicht nicht zu weit gegangen, wenn wir mit anderen annehmen, daß die Mager aus dem gleichnamigen Stamme hervorgegangen sind, etwa wie bei den Israeliten die Leviten.

Es sprechen nach Scheftelowitz[3] mehrere Gründe dafür, daß die persischen, bezw. medischen Magu ihren Ursprung in Babylonien gehabt haben;

1. weisen die Inschriften darauf hin, daß seit dem 9. Jahrhundert v. Chr. Medien nicht nur mit Babylonien in politischer Beziehung gestanden ist, sondern daß auch babylonische Kultur in den Grenzgebieten Mediens, im Quellgebiete des Dijala[4] geherrscht hat.

2. Der Name eines medischen Stammfürsten Mamitiaršu, dessen erster Bestandteil Mamiti der Name einer babylonischen Göttin ist, kann, wie Scheftelowitz annimmt, die Beeinflussung der medischen Religion durch die assyrische dartun. Diese vereinzelte Angabe scheint jedoch nach unserem Dafürhalten kein genügender Beweis zu sein.

3. Bereits unter Tiglatpileser III. (745—722) hat sich «babylonische Kultur in Namar, einem medischen Distrikte geltend gemacht, was die Existenz babylonischer Personennamen und das überwiegend semitische Pantheon, wie es aus dem Freibriefe Nebukadnezars ersichtlich ist, beweisen».

---

[1] Herodot, «Historia». Lib. I, cap. 101. (Strabon, «Geographica.» Lib. XV, cap. III).

[2] Der unbekannte Verfasser der «Schatzhöhle», vielleicht schon im 6. Jahrhundert n. Chr. entstanden, gibt eine andere Erklärung, deren Richtigkeit aber bezweifelt werden muß. «Sie wurden Mager genannt wegen der Tracht des Magertums, welche die Heidenkönige trugen, die, wenn sie opferten und ihren Göttern Opfer darbrachten, zwei Trachten anlegten, die des Königtums innen und die des Magertums außen. So waren auch jene, als sie zum Messias hinaufzogen, mit zwei Kleidern ausgerüstet, damit sie Opfer brachten.» Bezold, «Die Schatzhöhle», II, pag. 58.

[3] Scheftelowitz, a. a. O., pag. 168.

[4] Vgl. E. Schrader, Keilinschr. u. d. A. T.², 417.

4. Unter Assurbanipal genossen die «Maχχu», wie es scheint, bei den Königen schon außerordentliches Ansehen.

5. Herodot[1] überliefert, daß die persische Religion nicht unbeeinflußt von der assyrischen geblieben ist, denn er sagt: «Die Perser haben noch dazu gelernt und zwar von den Assyrern, . . . der Urania zu opfern . . . es nennen die Assyrer die Aphrodite Mylitta».

6. Die Frage, bei welchem der alten Völker die Magie im engeren Sinne, d. h. der mit dem Namen Mag (Magia) bezeichnete Zauberglaube zuerst aufgetreten sei, wird von einigen[2] zugunsten der Babylonier beantwortet, aber kaum von jemand, der weiß, daß ma-gu-šu und maχχu(ū) lautlich verschiedene Wörter sind. Das Spezifische der babylonischen Maχχu ist eben der Magismus, d. h. Zauberei, Sterndeuterei, Traumseherei.

Imgrunde genommen wird diese Religion Gestirndienst gewesen sein. Die Magier, d. h. wohl vorwiegend die assyrobabylonischen Weisen beobachteten je nach dem Stande der Sonne oder anderer Himmelskörper die gleichzeitigen Veränderungen in der Natur und in dem Leben des Menschen, sammelten und ordneten die gewonnene Erfahrung zu einer Art «Erfahrungswissenschaft».[3] Die immerhin konstatierbare Gesetzmäßigkeit gewisser Erscheinungen bedingte die Vorstellung und den Glauben, das ganze Leben der Natur und des Menschen sei in dem Plane der Himmelskörper begründet und stehe mit ihnen in engster Beziehung. Die Magier zogen aus der Beobachtung der Himmelskörper eine Art logischer Schlußfolgerung, z. B. «wenn der Stern des Königs der Götter hell leuchtet, so heißt es, der König müsse glücklich sein»; oder in Zeiten der Anarchie und Zerrissenheit «es werde ein gewaltiger Fürst aufstehen.»[4]

Damit sind die Magier in ihrer Eigenschaft als Astro-

---

[1] Lib. I, 131.

[2] «Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche». 3. Auflage. Leipzig 1903. XII. Bd., pag. 19.

[3] Becker, «Weltgeschichte», «Das Altertum». Stuttgart 1891, pag. 66.

[4] Tiele, «Babylonisch-assyrische Geschichte». Gotha 1886. I. Bd., pag. 552.

logen gekennzeichnet; als Astrologen treten sie auch im Evangelium auf: «Wir haben seinen Stern gesehen.» [1]

Neben dieser astrologischen Tätigkeit wird es eine wichtige Aufgabe der Magier gewesen sein, zu opfern, Gebete zu verrichten, um den Willen der Gottheit zu beeinflussen und ihre Gunst sich zu erwerben. So spendeten Magier, wie Herodot berichtet, in Pergamos auf der Burg des Priamos den Helden Trankopfer, [2] auf den Brücken des Hellespont Rauchopfer, [3] dem Strymon weiße Rosse, [4] und, um den dreitägigen Sturm an der Küste Magnesias zu beschwichtigen, Totenopfer.[5]

Wie wir oben gesehen haben, trieben die Magier Weissagungen.[6] Magier legten, wie Herodot berichtet, den Traum des Königs Astyages von der «überfluteten Stadt und von dem ganz Asien überschattenden Weinstocke» aus.

---

[1] Diese Aeußerung erinnert an Stellen aus dem großen, astrologischen, in Keilschrift geschriebenen Werke der Babylonier, welche etwa lauten: «In dem und dem Monate, an dem und dem Tage, wann der Vennsstern bei Sonnenaufgang so und so beschaffen ist, dann wird der König des Westlandes aufstehen und den Thron in Besitz nehmen», oder «dann wird ein gewaltiger König auf Erden aufstehen». «Bibliches Handwörterbuch». Calw u. Stuttgart. 1893, pag. 863. Ch. Virolleand, «Zeitschrift für Assyriologie.» XVI. (1902), pag. 205. (Vgl. Aegyptische Belege für die Astrologie der Magier in: «Die Angaben der Berliner Planetentafel P. 8279», pag. 13. v. F. v. Oefele Mitt. d. Verderas. Gesellsch. 1903.

[2] Lib. VII, 43.

[3] Lib. VII, 53.

[4] Lib. VII, 113.

[5] Lib. VII, 191. Strabon weiß uns über die Opfer der Magier einzelnes zu berichten: Er sagt: «Die Magier opfern auf einem reinen, hohen Orte, nachdem sie gebetet und das bekränzte Opfertier hingeführt haben. Der die Opferhandlung leitende Magier zerlegt das Fleisch, welches sie verteilen, und dann geben sie fort, ohne den Göttern ein Stück abzugeben; denn die Gottheit, so sagen sie, bedürfe nur der Seele des Opfertieres und nichts Anderes. Jedoch legen die Magier, wie einige behaupten, ein Stück der Netzhaut auf ein Feuer. Vorzugsweise opfern sie dem Feuer und dem Wasser. Dem Feuer legen sie trockene Holzscheide ohne Rinde unter, Talg darauf und begießen es mit Oel. Um dem Wasser zu opfern, gehen sie an einen See oder Fluß, graben eine Grube, über der sie schlachten, indem sie dafür sorgen, daß kein Blut mit dem nahen und reinen Wasser sich vermische, da es sonst verunreinigt werde; sodann legen die Magier das Fleisch auf Myrten oder Lorbeergesträuch und berühren dieses mit dünnen Zündruten, wobei sie Zauberlieder singen und mit Milch und Honig vermischtes Oel ausgießen. Sie singen die Zauberlieder eine lange Zeit, in der Hand haltend ein Bündel dünner Tamariskenruten.» So «Geograph». lib. XV, cap. III.

[6] Plinius: «In Persis augurantur et divinant Magi, qui congregantur in fano eommentando».

Die Magier waren im Besitze wissenschaftlicher Kenntnisse,[1] sie genossen außerordentliches Ansehen und hatten großen Einfluß auf alle öffentlichen und Privatangelegenheiten. Nicht nur scheinen nach ihren Ratschlägen die wichtigsten Staatsgeschäfte entschieden worden zu sein, ja sogar aus Herodot geht hervor, daß ihr Rat gehört und befolgt sein wollte.[2] Astyages läßt einen Magier wegen schlecht erteilten Rates ans Kreuz schlagen.[3] Der Magier Gaumata hatte sich während der Abwesenheit des Kambyses in Aegypten als den von den Toten auferstandenen Smerdis ausgegeben (der auf Befehl seines Bruders Kambyses heimlich ermordet worden war), sich zum Könige ausrufen lassen, bis er nach siebenmonatlicher Herrschaft im Jahre 521 entlarvt und auf Darius Befehl getötet wurde.[4]

Wir haben bisher von dem Ursprunge und Charakter der Magier gesprochen. Hat man nun diese mit den Zoroasterpriestern zu identifizieren, oder bestehen beide unabhängig von einander? Es ist auffallend, daß im Avesta die Erwähnung der Magier nicht festzustellen ist, ja es scheint, daß die Anhänger der Zendreligion nicht nur magiefrei gewesen sind, sondern geradezu eine magiefeindliche Haltung angenommen haben.[5] In dem Religionsbuche der Perser heißt nach Scheftelowitz der Priester nie Magu, sondern gewöhnlich aθarvan = Ai. athravan, zaotar = Ai. hotar. Dem steht gegenüber, daß Herodot, wie wir gesehen, von den medischen bez. persischen Priestern, d. h. den Magiern uns manches Interessante berichtet hat, und daß die spätgriechischen Schriftsteller und die Sasanideninschriften

---

[1] Cicero nennt sie «Das genus sapientium et doctorum». «De Divinat.» I, 23. Plinius: «nec quisquam rex Persarum esse potest, qui non ante Magorum disciplinam scientiamque perceperit». Hist. nat., cap. XXIX. Magier berechneten auch den Kalender. (vgl. E. Sachau, «The Chronology of Ancient Nations». London 1879, pag. 315.

[2] Strabon, «Geograph.». W. Müller u. Sühner. Paris 1853. lib. XV, cap. I, pag. 610. «Wie die indischen Weisen, die Angelegenheiten der Götter leitend, den indischen Königen zur Seite stehen, so die Magier den Persern». Nach den Zeugnissen der Abendländer bildeten mit den Genossen des königlichen Geschlechtes die Magier den Rat der Arsakiden. Vgl. Alfred v. Gutschmid, Kleine Schriften, III. Bd. Leipzig 1902, pag. 61.

[3] Lib. I, cap. 178.

[4] Herodot, a. a. O., lib. III, cap. 61—80.

[5] Realenzyklop., a. a. O., pag. 59.

mit «Magiern» Zarathustrapriester bezeichnet haben. Was ist hieraus zu folgern? Offenbar nur dies:

1. zur Zeit der Abfassung des Avesta sind die Magu noch nicht Zarathustrapriester gewesen.

2. scheint es möglich zu sein, daß die Zoroasterpriester den Namen der babylonischen Maγγu nicht gern annehmen wollten, deren Religion auf einer tieferen Stufe stand.

Zur Zeit des persischen Reiches wird wohl die Zoroasterreligion am meisten geblüht und in ihrer größten Reinheit bestanden haben. Die politischen Mißerfolge des Reiches, sein Zerfall, die kurze Herrschaft der Seleukiden, die Gründung des parthischen Reiches sind die Bedingungen, die schließlich die relativ reine Lichtlehre getrübt und nachteilig auf die Magie gewirkt haben. Diese nahm immer mehr den Charakter der Geheimkunst an und allmählich gehörten zu dem Begriffe der «Magie» die notwendigen Merkmale der Gaukelei und Betrügerei. So artete die wahre Magie in die falsche oder verbotene, vom Gesetz geahndete aus. Zu ihr «gehörte alle Zauberei im Bunde mit den bösen oder schädlichen Geistern, um dadurch einen unsittlichen Zweck zu erreichen, übermenschliche Macht zum Bösen zu erlangen und einen Feind ins Verderben zu stürzen.»[1] Gegen solchen von den Magiern ausgeübten Unfug mußte im Interesse des Staates eingeschritten werden, und wir erfahren mehr als einmal von ihrer strafrechtlichen Verfolgung.[2] So berichtet Tacitus: «Facta et de mathematicis magisque Italia pellendis senatus consulta!»[3]

Als einer der bekanntesten Vertreter der Magie im üblen Sinne des Wortes gilt im Neuen Testamente[4] Simon Magus, der in Samaria durch Philippus sich taufen ließ, aber von Petrus verdammt wurde, weil er für die Gabe des hl. Geistes, welche die Apostel durch Handauflegung mitteilten, Geld geboten hatte.

Unter der Wirkung dieser Schriftstelle, dem Einflusse der mündlichen Tradition und der Kenntnis der vorchristlichen

[1] So Tiele, a. a. O., pag. 549.
[2] Jak. Bernays, «Gesammelte Abhandlungen». Berlin 1885. II. Bd., pag. 102
[3] Lib. II, cap. 32.
[4] «Acta» cap. VIII, 9—26.

Literatur ergeben sich die geteilten Meinungen der Kirchenschriftsteller über den Ursprung und den Charakter der Magier.[1]

Wissen wir somit einigermaßen, was man sich unter den Magiern der alten Welt vorzustellen hat, so verlangt noch die zweite Frage ihre Beantwortung: «Ergibt sich aus ihrem Charakter ihre notwendige Einführung in die Legende?»

Um das einzigartige und göttliche Wesen der christlichen Religion zum Ausdruck zu bringen, hat das Evangelium nach Matthäus diese den heidnischen Religionen gegenüber gestellt, unter denen selbst die am höchsten stehende, die Religion des Zoroaster, wenig bedeute im Vergleiche zu der Ewigkeit und Wahrheit des Christentums, das «alle Völker der Welt überwinden soll».

Die Magier sind also die Vertreter der heidnischen Religionen überhaupt, wofür σοφοί oder φιλόσοφοι schlechthin nicht gelten können.

2. Magier oder Könige?

Nach dem Gesagten wird es einleuchtend sein, daß die Magier nicht Könige gewesen sind, es müßte denn sein, daß man sich auf den Magier Gaumata-Smerdis beziehe, der die persische Königskrone auf dem Wege der Revolution sich zu

---

[1] 1. Magier im Sinne von Zauberern: Origenes, «Contra Celsum», lib. I, cap. 60, lib. IV, cap. 33. Nach Origenes bedienten sich die Magier zur Beschwörung der Dämonen der Zauberformel: «Der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs!» (!!). Petrus Abaelard, «Sermo IV in Epiph. Domin.» Migne Bd. 178, pag. 409. μάγος ist als Zauberer (vgl. μαγεύω, μαγεία) schon längst griechisch vorhanden, bei Sophokles (K. O. 387), Euripides, Plato. Die Differenzierung der Bedeutung geht, wie wir jetzt wissen, weit zurück. — 2. Magier im Sinne von Sterndeutern: Pseudo-Cyprian (Lugdini 1544, pag. 264). Ambrosius, «Expos in Luc.», lib. II, cap. 48. Augustin, «Sermo XXXI». (Migne, Bd. 39, pag. 2005). Albini seu Alcuini liber «de Divinis officiis», cap. V. Migne, Bd. 101, pag. 1178. Zacbari, Chrysopolith. «De concordia Evangelistarum», lib. I, cap. VIII. Migne 186, pag. 82. — 3. Magier im Sinne von Philosophen: Clemens Alexandrinus, «Στρωματεῖς», lib. I, cap. 15, und «Λόγος προτρεπτικὸς πρὸς Ἕλληνας», cap. IV. Chrysostomus, «Op. imperf. in Matth. Homil. II. Migne, Bd. 56, pag. 637. Beda Venerab. «In Matth. Expos.», lib. I, cap. II. Migne, Bd. 92, pag. 12. Walafrid Strabo, «Bibl. Sacror. c. Glossa ordinaria». Tom. V. Ven. 1603, pag. 58. Rab. Magnent. Maurus, Comment. «In Matth.», lib. I, cap. II. Migne Bd. 107, pag. 756. Nicol. v. Lyra, «Ad Matth.», cap. II.

verschaffen wußte und auch tatsächlich sieben Monate als Großkönig regiert hat. Das kann aber nicht im Sinne der römischen Kirche gelegen haben. Es fragt sich, welch eigentümlicher Weg bleibt übrig, der zur Begründung der königlichen Würde führen kann? Diese zu beantwortende Frage ist gleichbedeutend mit der andren, ob der Titel der Studie gerechtfertigt sei.

Hätte das Evangelium nach Matthäus in Wahrheit an regierende Könige gedacht, so läßt sich nicht begreifen, weshalb es die königliche Würde der Magier verschwiegen hat. Die apokryphen Evangelien berichten ebenfalls nichts von dem königlichen Ansehen der Magier; ja im Gegenteil, Herodes der Große wird ihnen als König mit vollster Machtbefugnis gegenübergestellt. Das bezeugen folgende Stellen:

1. Protevangelium Jacobi. cap. XXI. 2:

«καὶ εἶπεν Ἡρώδης ὑπάγετε καὶ ζητήσατε, καὶ ἐὰν εὕρητε. ἀπαγγείλατε μοι, ὅπως κἀγὼ ἐλθὼν προσκυνήσω αὐτόν . . .[1]

2. Pseudo-Matthäi-Evangelium. cap. XVI.:

«Et misit eos in Bethleem dicens: Ite et interrogate diligenter de puero; et cum inveneritis eum, renuntiate mihi, ut et ego veniens adorem eum.»[2]

3. Wenn das Evangelium Infantiae Arabicum cap. VII schreibt: «Convenerunt autem ad illos (sc. Magos) reges et principes eorum rogantes, ecquidnam vidissent aut egissent, quomodo ivissent ac rediissent, quid secum attulissent»?,[3] so scheint einleuchtend zu sein, daß zu den Magiern im Sinne von Nichtkönigen, Nichtfürsten Könige und Fürsten gekommen sind. Beide Hauptbegriffe stehen also in unmittelbarem Gegensatze zu den Magiern. Aus keinem der angeführten Evangelien folgt, daß die Magier Könige gewesen sind.

Man hatte begreiflicherweise Interesse daran, vor dem Könige der Könige, dessen Herrschaft sich nicht allein über das irdische Reich erstrecken sollte, alle sich beugen zu lassen, selbst die, welche unter den Menschen auf Erden als die Höchsten gelten

---

[1] Tischendorf. a. a. O., pag. 41.
[2] Tischendorf, a. a. O, pag. 83.
[3] Tischendorf. a. a. O., pag. 184.

und gepriesen werden. Erst so gewann Jesu Bedeutung für die Welt, und offenbarte sich sein Werk über das Judentum hinausgreifend als völlig universalistisch. Wie so oft, so war auch hier der Wunsch der Vater des Gedankens. Es handelte sich nur darum, diesem Wunsche eine feste Stütze zu verleihen, damit er auch durch Gründe der Vernunft als erfüllt betrachtet werden konnte. Wer ist der erste Entdecker jener Vernunftgründe, durch deren Festlegung unsere Evangeliums-Magier mit Königen identifiziert werden konnten?

Franz Xaver Kraus hat zwar ausgesprochen:[1]

«Von der königlichen Würde der Magier weiß die älteste Ueberlieferung nichts. Wir finden dieselbe nicht vor dem VI. Jahrhundert behauptet; zuerst nachweislich in einer dem Caesarius, Bischof von Arelate zugeschriebenen Hom. de Epiphan.[2] Was aus früherer Zeit an Zeugnissen dafür beigebracht wird, besagt entweder etwas Anderes, oder ist unecht.»[3]

Hat der Gelehrte die Tertullianstelle, die wir ihrer Bedeutung halber vollständig beifügen, in anderem Sinne gedeutet, oder sollte er den Nerv des Beweises für die Königswürde der Magier als spätere Interpolation für «unecht» erklärt haben? Wir wissen es nicht. Wie steht es aber mit der Auslegung dieser Stelle?[4]

«Maneant autem orientales illi Magi in infantia Christum recentem auro et ture munerantes, et acceperit infans virtutem Damasci sine proelio et armis. Nam praeter quod omnibus notum est, orientis virtutem, id est vim et vires, auro et odoribus pollere solitam, certe est creatori virtutem ceterarum quoque gentium aurum constituere, sicut per Zachariam, Et Judas praetendet[5] apud Hierusalem et congregabit omnem valentiam populorum per circuitum, aurum et argentum. De illo autem

---

[1] «Realenzyklopädie der christlichen Altertümer». Freiburg 1886. II. Bd., pag. 348 und «Geschichte der christlichen Kunst». Freiburg 1896. I. Bd., pag. 151.

[2] Inter. opp. Aug. t. V. append. serm. 139., cap. 3.

[3] Patrit. De evang. 3, III. 320, sqq.

[4] Quint. Sept. Flor. Tertulliani «Adversus Marcionem», lib. III, cap. XIII, pag. 139, et «Adversus Judaeos», cap. IX, pag. 722. ed. Fr. Oehler, Tom. II. Lips. 1854.

[5] Zach. cap. XV, pag. 14.

tunc auri munere etiam David,[1] Et dabitur illi ex auro Arabiae, et rursus, Reges Arabum et Saba munera offerent illi. Nam et Magos reges habuit fere Oriens, et Damascus Arabiae retro deputabatur, antequam transcripta esset in Syrophoenicen ex distinctione Syriarum, cuius tunc virtutem Christus accepit, accipiendo insigna eius, aurum scilicet et odores.»

Der Nerv des Beweises ist der Satz: «nam et Magos reges habuit fere Oriens», (denn auch Magier hat der Orient zu Königen gehabt). Dazu wird als Untersatz suppliert: die von Tertullian messianisch gedeuteten Prophezeiungen des Psalmisten von der Ankunft der Könige müssen in Erfüllung gehen. Das ergibt den Schluß: die Magier, die dem Christusknaben Gaben dargereicht, sind in der Tat Könige gewesen. Damit dürfte wohl der endgültige Beweis für die Richtigkeit der Behauptung erbracht sein: Tertullian hat zum erstenmale von den Matthäusmagiern im Sinne von Königen gesprochen.[2]

Wo Anfang ist, da ist auch Fortsetzung. Die Begründung dieser neuen Auffassung war gegeben. Sie ist richtig, wenn die Voraussetzung des Untersatzes als zutreffend zu bezeichnen ist. Die Kirche hatte ein gewisses Interesse daran, die Prophezeiungen des Alten Bundes im Neuen Bunde als erfüllt zu betrachten, und dieses Interesse erklärt die bereitwilligste Annahme der Matthäusmagier als Könige in späterer Zeit.

So spricht der unbekannte Verfasser der Schrift: «De Baptismo Christi et manifestatione trinitatis sermo»,[3] von den Magiern als Königen. «Non satis est, quod angeli locuti sunt pastoribus, quod apparuit stella regibus . . .» Ferner Maximus Taurinensis, (um 460)[4] indem er die Prophezeiung anführt:

[1] Psalm 72, 10, 11.
מלכי תרשיש ואיים מנחה ישיבו מלכי שבא וסבא
אשכר יקריבו׃וישתחוו לו כל מלכים כל גוים
יעבדוהו׃
(«Alle Könige werden ihn anbeten, alle Heiden werden ihm dienen.») Vgl. Psalm 68, 30. Jes. 7; 60, 3, 10.

[2] Vgl. R. Hofmann, «Das Leben Jesu nach den Apokryphen». Leipzig 1851, pag. 127.

[3] In der Ausgabe: «Cypriani opera». apud Seb. Gryphium Lugduni 1544. II. Tom., pag. 269; wird Cyprian († 258) noch zugeschrieben.

[4] «Tractatus V, «Contra Judaeos».» Migne, Bd. 57, pag. 801.

«Sequitur in psalmo: Reges terrae et insulae munera offerunt. Reges Arabum et Saba dona adducunt. Oriens ergo et Occidens, quod manifestatum est denuo in sancto Evangelio, quando Magi venerunt portantes munera, aurum, tus, myrrham». . . .

Ein weiterer Zeuge für die Tradition ist der bereits erwähnte Caesarius von Arelate (seit 502 Bischof), der abhängig entweder von den eben angeführten Quellen, oder auf Grund der Kenntnis der mündlichen Tradition von den Magiern als Königen spricht.

«Illi Magi tres reges dicuntur: et tria munera, hoc est, aurum, tus et myrrham obtulerunt.»[1]

Um dieselbe Zeit, also im 6. Jahrhundert, berichtet zum erstenmal die syrische Tradition, der unbekannte Verfasser der «Schatzhöhle» von den Magiern als Königen von Persien, Saba und Seba.[2]

Wir führen noch einige andere Zeugen an, ohne übrigens erschöpfende Angaben machen zu wollen. Walafrid Strabo († 849 als Abt des Klosters zu Reichenau),[3] Menologium Graecorum,[4] Theophylakt, seit 1078 Erzbischof von Achrida in der Bulgarei,[5] Hildebert v. Tours († 1134),[6] Zacharias Chrysopolitanus († 1150).[7] Besonders hervorzuheben ist,

---

[1] «Sermo 139». Migne, Bd. 39, pag. 2018.

[2] Bezold, «Die Schatzhöhle». I. pag. 57.

[3] «Fuerunt autem de terra Persarum, ubi et Saba fluvius, (!) a quo regio nomiuatur, iuxta quam et Arabia est, ubi Magi fuerunt reges.» («Gloss. ordin.» Migne. Bd. 114, pag. 73.)

[4] «Quam prophetiam alii vates et Magi per manus traditam accipiontes, ad omnes Persarum vates illam traduxere: donec pervenit ad tres illos Magos simul et Persarum reges, qui sedulo observabant stellae huius apparitionem.» («Patr. Graec.», Migne Bd. 117, pag. 226.)

[5] «Oportebat enim gaudere potius (sc. Judaeos), quod regem ipsi habituri essent, qui a Persicis regibus adoraretur, sed re vera insipiens res est malitia.» («Enarr. in Evang. Matth.», cap. II. Migne, Bd. 183. pag. 163.)

[6] «Veniunt quippe, ut dictum est, reges et Magi, et tres veniunt, quia in Christo illa (summa) Trinitas fuerat ab eis adoranda, et in eis gentes ex tribus filiis Noë disseminatae, ad Christum venturae praesignatae sunt». («Serm. de Temp.», cap. 13. In «Epiphan. Domin.» Migne, Bd. 171, pag. 403), und: (pag. 404.) «Ecce stella, quae reges antecedebat. . . .»

[7] «Magi appellati reges Orientales.» («De concordia Evangelistarum», lib. I, cap. III. Migne, Bd. 186, pag. 82.)

daß keineswegs alle Kirchenlehrer die Psalmstelle auf die Matthäus-Magier bezogen, also auch nicht von Königen geredet haben.[1]

Nach der Eroberung Mailands im März 1162 durch Friedrich Barbarossa[2] ließ der Kölner Erzbischof Rainald von Dassel die als Beuteanteil ausgewählten «Leiber der drei Weisen»[3] nach Köln bringen.[4]

Seit dem 12. Jahrhundert ist es die Regel, von den «Hl. drei Königen» zu reden. Ihre Reliquien ruhen in einem kostbaren Schreine der Sakristei des Kölner Domes und sind noch heute Gegenstand kirchlicher Verehrung. Alljährlich, am 6. Januar und am 22. Juli, werden sie den Gläubigen zur Schau gestellt.[5]

3. Der Stern von Bethlehem.

Das Problem des Magiersternes zerlegt sich in folgende Fragen:

a. Was sagen die Evangelientexte?

---

[1] G. Zappert, «Epiphania». Wiener Sitzungsberichte, Jahrgang 1856. Heft III, pag. 320, nennt einzelne Autoren, die an der evangelischen Bezeichnung «Magier» festhalten: Sedulius, Prudentius, Hilarius, Petrus Damiani (Kardinalbischof v. Ostia, † 1072).

[2] Vgl. K. F. Beckers «Weltgeschichte», a. a. O., IV. Bd., pag. 137.

[3] In der Cappella de' Magi der S. Enstorgio-Kirche zu Mailand befindet sich ein spätrömischer Sarkophag, der die Gebeine der «Hl. drei Könige» bis 1162 enthielt; früher sollen sie in der Sophienkirche zu Konstantinopel begraben gewesen sein. In einem Heiligenkalender von Köln lesen wir, «die drei Weisen seien, nachdem sie viele Mühe und Strapazen für das Evangelium erduldet hatten, alle drei im Jahre 54 unseres Herrn, in einer Stadt, Sewe mit Namen, zusammengekommen und hätten hier gemeinschaftlich das hl. Weihnachtsfest gefeiert, — in Wahrheit ist das Weihnachtsfest zum erstenmal in Rom am 25. Dezember 354 gefeiert worden — worauf sie, jeder nach Darbringung des hl. Opfers, gestorben seien und zwar der hl. Melchior, 116 Jahre alt, am 1. Januar; Balthasar, 112 Jahre alt, am 6. Januar; Caspar 109 Jahre alt, am 11. Januar». Vgl. Stadler, «Heiligenlexikon», IV. Bd., pag. 401.

[4] «So groß war die Freude der Bürger, daß das Stadttor, durch welches die heiligen Schätze im Triumphe hineingeführt wurden, den Namen «Dreikönigenpforte» erhielt; so sehr war der Zudrang des Volkes in der Stadt gewachsen, daß die Straße, durch welche die feierliche Prozession zog, den Namen «Dränggasse» bekam». («Stimmen aus Maria Lach». XIX. Bd. Freiburg 1880, pag. 67.) Vgl. ferner J. Floß, «Die Uebertragung der «Hl. Drei Könige» von Mailand nach Köln». Köln 1864, und den Artikel von Bellesheim im «Katholischen Kirchenlexikon», Bd. III, pag. 2037.

[5] Die Frage der Echtheit der Reliquien entzieht sich selbstverständlich der Diskussion. Die Reliquien der «hl. drei Könige» tauchen nicht vor Anfang des 12. Jahrhunderts auf und sind weiter nichts als ein Produkt der Kreuzzugsbewegung. (vgl. Floß, a. a. O.).

b. Welche Vorstellungen haben die Kirchenväter und -schriftsteller?

c. Ist die Erscheinung des Sternes physikalisch möglich, und wie stellt sich die Kritik dazu?

d. Welches ist die Idee des Sternmotives?

a. Schon die Textkritik gibt zu Bedenken Anlaß.

Wenn das Evangelium nach Matthäus cap. II, berichtet: «εἴδομεν γὰρ αὐτοῦ τὸν ἀστέρα ἐν τῇ ἀνατολῇ[1] . . . καὶ ἰδοὺ, ὁ ἀστὴρ, ὃν εἶδον ἐν τῇ ἀνατολῇ, προῆγεν αὐτοὺς, ἕως ἐλθὼν ἔστη ἐπάνω οὗ ἦν τὸ παιδίον.» und Vers 10 fortfährt: «ἰδόντες τὸν ἀστέρα, ἐχάρησαν χαρὰν μεγάλην», so scheint der Stern eine Zeitlang unsichtbar gewesen zu sein, sonst läßt sich die lebhafte Freude der Magier keineswegs begründen. Vers 10 ist in seiner jetzigen Fassung unmöglich. Wenn der Stern nach Vers 9 vor ihnen hergegangen ist, so war er ihnen doch sichtbar. Die Stelle weist auf eine Lücke hin, die offenbar durch das nochmalige Einsetzen des Hauptmotives: des Sternes ausgefüllt werden sollte.

Sinaisyrer:[2]

«Wo ist der König der Juden, der geboren ist? denn wir haben seinen Stern vom Osten gesehen» . . . V. 9. «und es erschien ihnen der Stern, den sie im Osten gesehen hatten. Er ging vor ihnen her, bis er kam und stund an der Stelle, wo der Knabe war. V. 10. Als sie aber den Stern sahen, freuten sie sich eine große Freude.» . . . Nach Syrsin verhält sich der Vorgang anders. Wenn die Magier vom Osten her seinen Stern erblickt haben, d. h. in der Richtung nach Westen, so stand der Stern in Wahrheit über Palästina. Der, also in Palästina stehende Stern, erregte das Interesse der Magier und veranlaßte sie zu der großen Wanderung von Persien aus.

---

[1] = «im Osten»; (mögtich im Aufgange, wetche Auffassnng jedoch nicht zngrunde liegt.)

[2] Vgl. Adalbert Merx: «Die vier kanonischen Evangelien nach ihrem ältesten bekannten Texte». I. Teil: Uebersetzung. Berlin 1897, pag. 2 u. 3. Hier ist die Uebersetzung des ältesten syrischen Evangelientextes gegeben, dessen um 400 n. Chr. hergestellte Handschrift aus einem, dem 2. christlichen Jahrhundert angehörenden, griechischen Originale stammt, wie auch die ältesten griechischen Handschriften unserer Evangelien nicht höher als in das 4. christliche Jahrhundert hinaufreichen.

Nach Ankunft bei Herodes und nach erhaltenem Bescheid über den verheißenen Geburtsort ziehen sie ihres Weges von Jerusalem aus weiter. Da erscheint ihnen plötzlich wieder der Stern, den sie vor Antritt der Reise zum letzten Male gesehen: er wanderte vor ihnen her und stand an dem Geburtshause still.[1]

Welche Darstellungsweise ist nun richtig, die der Griechen oder die des Syrsin? Bei ihrem Gegensatze muß man sich für eine von beiden entscheiden. Es ist nichts zu vermitteln. Soviel die Evangelien.

b. Lassen wir die Textfragen außer Acht, um die verschiedenen Vorstellungen und Erklärungsarten der Kirchenväter und Kirchenschriftsteller anzuhören. Da auch die einfachste Reflexion über eine so gesetzlose und seltsame Bewegung eines Sternes, der im Osten aufgeht, den Weg nach Westen weist, verschwindet und plötzlich im Südwesten von Jerusalem wieder erscheint, nicht zurecht kommen kann, so entschließt sich die Kirche zu einer Annahme: Gott hat einen ganz neuen, einzigartigen Stern von herrlichster Leuchtkraft geschaffen. So Ignatius von Antiochien: «ἀστὴρ ἐν οὐρανῷ ἔλαμψεν ὑπὲρ πάντας τοὺς ἀστέρας, καὶ τὸ φῶς αὐτοῦ ἀνεκλάλητον ἦν, καὶ ξενισμὸν παρεῖχεν ἡ καινότης αὐτοῦ. τὰ δὲ λοιπὰ πάντα ἄστρα ἅμα ἡλίῳ, καὶ σελήνη χορὸς ἐγένετο τῷ ἀστέρι.»[2] Ebenso Origenes,[3] Hilarius,[4] Ephraem Syrus,[5] Ambrosius,[6] und Augustin: «Novum tamen et singulare sidus effulsit,»[7] Leo Magnus,[8] Verfasser der «Schatzhöhle»,[9] Walafrid Strabo,[10] Zacharias Chrysopolithanus,[11] und Petrus Comestor.[12]

---

[1] Vgl. A. Merx, a. a. O., II. Teil. Erläuternngen. 1. Hälfte. «Das Evangelinm Matthäus». Berlin 1902, pag. 27.

[2] «Epist. ad Ephesios», cap. XIX. «Patrum Apostolicorum Opera», Gebhardt-Harnack-Zahn, Leipzig 1902, pag. 92.

[3] «Contra Celsnm», lib. I, cap. 58. Migne Bd. 11.

[4] «Comm. in Matth.» Migne Bd. 9, cap. 1, pag. 922.

[5] «Hymnus de Maria et Magis»: Lamy, Tom. I, pag. 138.

[6] «Expos. in Luc.» lib. II, cap. 48. Migne, Bd. 15, pag. 1651.

[7] «Sermo 131». Migne, Bd. 39, pag. 2006.

[8] «Sermo 112». Migne, Bd. 54, pag. 236.

[9] Bezold, a. a. O., pag. 56: «Sie sahen aber einen Stern am Firmamente, welcher in einem helleren Lichte als alle anderen strahlte. Und in seiner Mitte war ein Mädchen, welches einen Knaben trägt, nnd anf dessen Haupte war eine Krone gesetzt.» (Man denkt an den Mann im Monde!)

[10] «Gloss. ordin.», pag. 73. Migne, Bd. 113.

[11] «De concord. Evangelistarum», lib. I, cap. VIII.

[12] «Hist. Schol. In Evang.» Migne, Bd. 198, cap. VII, pag. 1542.

Andere Kirchenschriftsteller denken an einen in Sterngestalt erschienenen Engel, dessen hellstrahlendes Licht den Weg in dem Dunkel der Nacht bahnte. So:

Theophylakt: «Quando audis stellam, ne talem putes illam, qualem videmus, sed divinam virtutem et angelicam in figura sideris apparentem.»[1]

Euthymius Zigabenus, (Mönch zu Konstantinopel 12. Jahrh.); «Nunc vero dicendum est contra Genethliacos, qui stellam hanc proferunt in patrocinium artis Genethliaeae, stellam hanc non naturam stellarum, sed figuram duntaxat habuisse.»[2] —

c. Was sagt die Wissenschaft?

Bekanntlich hat Kepler bei der Bestimmung des fraglichen Geburtsjahres Christi berechnet, daß im Jahre der Stadt Rom 748, zwei Jahre vor dem Tode des Herodes, eine Konjunktion von Jupiter, Saturn und Mars stattgefunden habe. Die Voraussetzung dieser Berechnung war die im Jahre 1604 eingetretene Konjunktion derselben Planeten, zu denen sich noch ein fixsternartiger Körper nahe am östlichen Fuße des Schlangenträgers gesellte.[3] In dieser Konjunktion hat Kepler den geschichtlichen Stern der Weisen aus dem Morgenlande zu finden gemeint. Kepler, der trotz seiner Begründung der Astronomie, noch ein überzeugter Anhänger der Astrologie war, hat den Glauben an die physische Denkbarkeit des Sternes retten wollen. Die philologische Kritik kann aber die Möglichkeit einer Identifizierung beider Erscheinungen nicht zulassen: denn Kepler spricht von Planeten, in dem Texte handelt es sich dagegen nur um einen einzigen Stern: Matthäus sagt ausdrücklich: «τὴν ἀστέρα» und nicht «τὸ ἄστρον». Keplers Hypothese ist somit nicht haltbar. Gibt es überhaupt noch eine Lösung des Problems?[4]

---

[1] «Enarrat. in Evangelium Matth.», cap. II. Migne, Bd. 123, pag. 162.

[2] «Comment. in Matth.», cap. II. Migne, Bd. 129, pag. 138.

[3] Vgl. Joh. Kepler, «De Stella nova. de vero Jesu Christi Mediatoris nostri Natali Anno». Pragae 1606, pag. 26. Winer, «Bibl. Realwörterbuch». Leipzig 1835, sub «Stern der Weisen». Fr. Münter, «Stern der Weisen», Kopenhagen 1827.

[4] Neuerdings hat Felix v. Oefele. («Die Angaben der Planetentafel P 8279, verglichen mit der Geburtsgeschichte Christi im Berichte des

David Fr. Strauss[1] sieht in der Erzählung eine «Kombination der beiden messianisch verstandenen Weissagungen des Bileam und des Deuterojesaias. Aus der ersteren[2] stammt der Stern, und daß diejenigen, die ihn erblicken, Sterndeuter sind; aus der andern[3] stammt der Zug, daß sie dem himmlischen Glanze nachwandeln, d. h. nach der Kombination beider Weissagungen von dem Sterne geleitet werden, und daß sie dem neugeborenen Messias, zu welchem der Stern sie führt, Geschenke, und zwar, wie Jesaias verheißen hat, Gold und Weihrauch bringen.» Diese bekannte Weissagung Bileams ist, wie wir glauben, bei der Annahme des Sternmotives in die Geburtsgeschichte Christi wohl in allererster Linie maßgebend gewesen. Wenn Albrecht Dieterich ausspricht: «daß an dieser Stelle (Num. 24, 17) nur in bildlicher Rede ein Mensch gemeint sei, der plötzlich und mächtig wirken werde,[4] so entspricht diese Auffassung wohl dem heutigen Standpunkte, aber nicht dem damaligen jüdischen Volksglauben.

Ist es doch eine geläufige antike Anschauung, — wie schon David Fr. Strauss und neuerdings Albrecht Dieterich wieder hervorgehoben haben —, daß «mit der Geburt eines Menschen ein Stern aufgeht, der ihn durch's Leben begleitet, ein um so hellerer Stern, je bedeutender in der Welt der Neugeborene sein wird.»[5]

Matthäus», Mitteil. der Vorderasiat. Gesellschaft 1903) nachzuweisen versucht und zwar auf Grund der Angaben in dieser Planetentafel, daß zur Zeit der Geburt Christi ein Planet am Himmel gestanden habe, dessen Verschwinden und plötzliches Auftauchen er mit den Angaben der Legende in Zusammenhang zu bringen sucht. Die endgültige Entscheidung steht jedoch begreiflicherweise aus; denn 1. sind vor allem die Planetenstellungen für die in Betracht kommenden Jahre direkt zu berechnen, dann ist nachzuweisen, ob de facto von Astrologen die Conjunctio maxima Saturn-Jupiter im Jahre 6 v. Chr. zu einer Prognose auf die Geburt Christi benutzt worden ist. Wer aber will dies entscheiden? —

[1] Dav. Fried. Strauss, «Das Leben Jesu». Bonn 1895. II. Buch. «Die mythische Geschichte Jesu», pag. 71.

[2] Num. 24, 17:

אראנו ולא עתה אשורנו ולא קרוב דרך כוכב מיעקב וקם
שבט מישראל ומחץ פאתי מואב וקרקר כל בני שת:

[3] Jesaias 60, 3:

והלו גוים לאורך ומלכים לנגה זרחך:

[4] In Zeitschr. f. neutest. Wissensch. III, Giessen 1902. «Die Weisen aus dem Morgenlande», Ein Versuch von Albrecht Dieterich, pag. 8.

[5] A. Dieterich, a. a. O., pag. 5.

Der Stern, der bei Christi Geburt aufgegangen, soll bei der Geburt Mithridates VI.[1] des Großen auch aufgegangen sein, und als Lichterscheinung das Haupt des Servius Tullius,[2] des Julus[3] und des Phlegyas umstrahlt haben. Auch der wegweisende Stern ist in der antiken Legende bei Aeneas und Timoleon der Vorgänger des Sternes von Bethlehem. Es leuchtete dem Aeneas auf seinem Zuge der Morgenstern voran und hörte erst dann auf zu leuchten, als Aeneas zum Ziele gelangt war, und es zeigte dem Timoleon ein himmlisches Feuer den Weg über das Meer nach Italien, wo er sich niederlassen sollte.[4] —

So ist durch die Einführung des Sternmotives in die christliche Legende die antike Anschauung zum Ausdruck gebracht, daß es zum astrologischen Glauben aller Zeiten gehöre, daß Geburt (und Tod) ausgezeichneter Menschen durch irgend eine Sternerscheinung angekündigt werden.[5]

* * *

Auch der Zug der Weisen aus dem Morgenlande ist von Albrecht Dieterich als der Triumphzug des Tiridates — im Jahre 66 n. Chr. unter dem Konsulate des C. Telesinus und Suetonius Paulinus von Armenien nach Rom, in Begleitung von Magiern unternommen — aufgefaßt worden. Sueton[6] und Plinius[7] beschreiben ihn ausführlich. Plinius redet von dem «magus Tiridates», der «magos secum adduxerat».

Eine zweite Analogie möchte ich auf Grund einer von mir ermittelten Notiz auszusprechen wagen, den Zug der Parther

---

[1] A. Dietrich, a. a. O., pag. 7, Justinus, «Hist. Philipp.» XXXVII, 2: «Nam et quo genitus est anno et eo, quo regnare primum coepit, stella cometes per utrumque tempus septuaginta diebus ita luxit, ut caelum omne conflagrare videretur. Nam et magnitudine sui quartam partem caeli occupaverat et fulgore sui solis uitorem vicerat; et cum oriretur occumberetque, quattuor spatium horarum consumebat.»

[2] Ovid. Fast, VI. 635 f.

[3] Vergil, Aen. II, 682 f.

[4] Plutarch, cap. VIII, «Timoleon».

[5] Tiele, a. a. O., pag. 553.

[6] «Nero», cap. 13.

[7] «Historia naturalis». XXX, 16.

im Jahre 40 v. Chr. nach Jerusalem, um den letzten König der Juden aus dem Geschlechte der Makkabäer, Antigonus, wieder auf den Thron zu setzen.[1]

4. Die Zahl der Magier.

Da der evangelische Bericht keine Auskunft über die Zahl der Magier gibt, so konnte sich der Wunsch regen, sie zu ermitteln und auf Grund anderer Daten festzustellen.

Leo der Große (440—461) ist der erste, der überhaupt eine Zahl der Magier, nämlich ihre Dreizahl, literarisch überliefert. «Tribus igitur Magis in regione Orientis stella apparuit.»[2] Die Form der Darstellung und der Sinn der überlieferten Stelle lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß ihm die Dreizahl als etwas Selbstverständliches feststand. Wir wären auf reine Hypothesen hinsichtlich der Begründung der Zahlbestimmung angewiesen, käme nicht die frühchristliche Kunst mit ihren Darstellungen zu Hilfe. Auf einer der ältesten Anbetungskompositionen in der Cappella Greca der Katakombe der «Hl. Priscilla» zu Rom[3] (frühestens erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts), hat der Maler drei gabenspendende Magier dargestellt. Wie kommt er auf diese Dreizahl? Aus der dreifachen Zahl der Geschenke, die in Gold, Weihrauch und Myrrhen bestanden, und mit welchen er die Magier ausrüsten mußte, hat er wohl den Schluß auf die Dreizahl ihrer Spender gezogen.[4] So bedarf es gar nicht des Hinweises auf die Heiligkeit der Dreizahl.[5] Ein Altersgenosse

[1] J. Darmesteter, Annales du Musée Guimet: «Le Zend-Avesta». Paris 1893, t. 24, pag. LXII, Anm. 3; dazu Josephus «Bellum Judaicum», lib. 1, cap. 13 und «Antiquitates», lib. XIV, cap. 13.

[2] «Sermo XXXII». Migne, Bd. 54, pag. 235.

[3] v. Lehner, «Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten», Stuttgart 1881, pag. 287. J. Liell, «Mariendarstellungen auf den Kunstdenkmälern der Katakomben», Freiburg 1887, pag. 227.

[4] Diese einfache und natürliche Erklärung habe ich nachträglich bei Jakob v. Edessa bestätigt gefunden, der sagt: «Die Magier waren nicht nur drei, wie sie die Maler für das Volk darzustellen pflegen, weil dies von der Dreiheit der Gaben, Gold, Weihrauch, Myrrhen herrührt», ... (vgl. Nestle: «Brevis linguae Syriacae grammatica» 1881.)

[5] Vgl. die Bedeutung der Dreizahl im Altertum in Herm. Usener: «Dreiheit. Ein Versuch mythologischer Zahlenlehre», Bonn 1903.

von Leo dem Großen, der norditalische Volksprediger Maximus Taurinensis, macht folgende Angabe: «Venit ergo Bethlehem tunc in tribus Magis sola gentilitas».[1] Und: «Vidit quidem illud Judaeus, sed non cognovit; mirati illud sunt gentes, sed ex Chaldaeis tantum tres viri, quid significaret, intellexerunt.»[2]

Die Entwicklung schreitet vorwärts. Nicht allein aus der Dreizahl der Geschenke schließt man auf die Dreizahl der Magier, sondern man erinnert sich aus dem Alten Testamente,[3] daß der zweite Stammvater der Menschen, Noah, drei Söhne hatte, Šem, Ham und Japhet, daß von ihnen aus sich die gesamte Bevölkerung der Erde verzweigte und sie die Stammväter der semitischen, afrikanischen und indogermanischen Rassen geworden sind. Damit sind die Magier zu den Vertretern der drei damals bekannten Erdteile erhoben.

So sagt Pseudo-Beda: «Mystice autem tres Magi tres partes mundi significant, Asiam, Africam, Europam, sive humanum genus, quod a tribus filiis Noe seminarium sumpsit.»[4]

Rabanus Magnentius Maurus (seit 847 Erzbischof von Mainz),[5] und Walafrid Strabo deuten die Dreizahl als Symbol der Trinität,[6] die die Magier in Christus angebetet haben: «Tres Magi uno itinere Deum veniunt adorare, quia in uno Christo, (qui est via), inseparabilis Trinitas ab eis erat adoranda. Qui (Magi Reges), etsi tria munera obtulisse dicuntur, non ideo non plures, quam tres fuisse probantur, sed ut per eos gentes, quae ex tribus filiis Noe natae sunt, venturae ad fidem praefigurentur: vel tot fuerunt principes, qui multos duxerunt in suo comitatu.»[7] Das «Menologium

---

[1] «Homil. XXI». Migne, Bd. 57, pag. 260.

[2] Homil. XXI, a. a. O., pag. 265. Ebenso Caesarius, Bischof v. Arelate in Gallien, «Illi Magi tres Reges esse dicuntur». («Serm. 139». Migne, Bd. 39, pag. 2018.)

[3] Genes. cap. IX, 18—20.

[4] «In Matth. Evang. Exposit.», cap. II. Migne, Bd. 92, lib. I, pag. 13.

[5] «Comment. in Matth.» Migne, Bd. 107, lib. I, cap. II, pag. 759. «Ecce tres Magi simul uno itinere adoraturi veniebant, quia in uno Christo Jesu, qui omnium credentium via est, inseparata erat ab eis Trinitas adoranda.»

[6] Die Dreizahl hält die Kirche heilig zu Ehren des dreieinigen Gottes; sie ist das Symbol der geistigen Vollkommenheit. (Aug. «Serm. 252» und «De serm. Dom. in monte», cap. 19); vgl. Fr. X. Kraus, R. E., pag. 999.

[7] «Bibl. Sacr. c. Gloss. ordin.» Venet. 1603, tom. V, pag. 62.

Graecorum», (Basilii Porphyrogeniti Imperatoris jussu editum,[1] zwischen 867—886), Zacharias, Chrysopolit. Episcop.,[2] (um 1150), und Petrus Comestor (Kanzler der Kirche zu Paris † 1179) machen dieselben Angaben.[3] Während die Tradition des Abendlandes im allgemeinen an der Dreizahl festgehalten hat, reden die syrische Kirche und solche Schriftsteller, die sich auf syrische Quellen beziehen, meist von zwölf Magiern, bezw. von zwölf Königen ; nicht allein, weil die Bedeutsamkeit der Zahl «Zwölf» auf der Zwölfzahl der Stämme Israels, der Richter (עפטים) und der Apostel beruht, sondern «da in Jesaias cap. 60, 3 von der Gesamtheit der Könige und Heiden die Rede ist,[4] hat sich die syrische Kirche veranlaßt gesehen, mindestens zwölf Könige anzunehmen.»[5]

Das erste Zeugnis von der Zwölfzahl der Magier liefert uns das apokryphe Buch Seth,[6] zugeschrieben Joh. v. Antiochien Chrysostomus († 407): «Itaque elegerunt seipsos duodecim quidam ex ipsis studiosiores et amatores mysteriorum caelestium, et posuerunt seipsos ad exspectationem stellae illius».

Ebenso Jakob von Edessa († 710),[7] Salomon, Bischof von Bassora (um 1222),[8] und Bar Bahlule.[9] Petrus Abaelard (1079 bis 1142) ist wohl der einzige unter den abendländischen Gelehrten, der unter Benutzung des apokryphen Buches Seth die Zwölfzahl der Magier bestätigt,[10] wie anderer-

---

[1] Migne, Bd. 117, pag. 226. «Donec pervenit ad tres illos Magos». . . . . Hildebert v. Tours. «Serm. de tempore in Epiphaniam Domini». Migne, Bd. 171, cap. XIII, pag. 402. «Quando (sc. Ecclesia) suas primitias in tribus Magis Regem Regum adorare misit.»

[2] «De concordia Evangelistarum». Migne, Bd. 196, lib. I, cap. VII, pag. 83.

[3] «Historia Scholastica». «In Evangel.» Migne, Bd. 198, cap. VIII, pag. 1542.

[4] «Und die Völker werden hinwallen zu Deinem Lichte, und Könige zu dem Glanze, der über Dir aufgestrahlt.»

[5] Vgl. F. X. Kraus, a. a. O., pag. 749.

[6] Im «Opus Imperfect. in Matth. Homil. II.» Migne, Bd. 56, pag. 637.

[7] Nestle: «Brevis linguae Syriacae grammatica» 1881, gibt Zahl und Namen des Jacob v. Edessa an. Thesaurus syr. P 2009.

[8] «Assemani Bibl. Orient.», T. III, P. I, pag. 316.

[9] «Lexicon Syriacum autore Hassuno Bar Bahlule», Paris 1880.

[10] «Serm. IV, in Epiph. Domin.» Migne, Bd. 178, pag. 13 gibt mit geringer Aenderung die oben zitierte Stelle aus dem apocryphen Buch Seth wieder.

seits der unbekannte Verfasser der «Schatzhöhle» als einer der wenigen morgenländischen Schriftstellern an ihrer Dreizahl festhält.[1]

5. Die Namen der Magier.

Das Evangelium hat, wie die Zahl, so auch die Namen der anbetenden Magier nicht erwähnt. Hier kann deshalb die Legende einsetzen, denn sie ist ihrem Wesen nach der Entwicklung fähig und bedürftig. Diese ist folgende: Zuerst werden die Magier zu Königen[2] erhoben, (Tertullian) 3. Jahrhundert, dann bildet sich aus der nicht bestimmten Zahl die Dreizahl heraus, (Leo I.) 5. Jahrhundert, und erst verhältnismäßig spät erhalten die Hl. drei Könige Namen, wie sie ihrer königlichen Würde entsprechen. (Pseudo-Beda und Petrus Comestor, 12. Jahrhundert).

Pseudo-Beda[3] überliefert uns nachweislich zum erstenmal die Namen der drei Magier. «Magi sunt, qui munera Domino dederunt: primus fuisse dicitur Melchior,[4] senex et canus, barba prolixa et capillis, tunica hyacinthina, sagoque mileno et calceamentis hyacinthino et albo mixto

---

[1] Vgl. E. A. Wallis Budge, «History of the blessed Virgin Mary». London 1899, pag 34.

[2] Ihre Kanonisation ist in die Zeit zu verlegen, in der sie noch ohne besonderen kirchlichen Akt vom Volke ausing.

[3] Nach Bollandus «Acta Sanctorum Maii» hat kein griechischer oder lateinischer Schriftsteller die drei bekannten Namen bis auf Friedrich Barbarossas Zeit überliefert. Damit stimmt die Datierung der «Collectanea nud Flores» im 12. Jahrhundert. «Satis superque nunc constat. Bedso operibus adjuncta Collectanea Bellarmino Judice, nihil fere habent, quod sit ingenio Bedae dignum: nec alius ullus scriptor, vel Graecus vel Latinus profertur per tot saecula, usque ad Friderici Barbarossae tempora, qui nemina nunc vulgata usurparit. neum ea decuerit, quae postea coeperunt narrari de Magorum post Christi mortem baptismo per Apostolum Thomam»; vgl. auch: Jac. Hyacinth. Serry (Exercit. «De Christo eiusque Virgine Matre». Venetiis 1719. Exercit. XXXIV, pag. 235):

«Ab aliis quippe Gaspar, Melchior, Balthasar nuncupantur,
ab aliis Appellius, Amotus, Damascus,
ab aliis Galgalad, Magalad, Serachim,
ab aliis Ator, Sator, Parator.»

[4] Nach dem Malerbuche vom Berge Athos: Le vieux mage s'appelle Gaspar; celui qui est d'âge mûr, Melchior; Balthasar est le jeune mage, sans barbe»; M. Didron, «Manuel d'Iconographie chrétienne». Paris 1845, pag. 159, Anm.

opere, pro mitrario variae compositionis indutus; aurum obtulit regi Domino. Secundus nomine Caspar, iuvenis imberbis, rubicundus, milenica tunica, sago rubeo, calceamentis hyacinthinis vestitus: thure quasi Deo oblatione signa, Deum honorabat. Tertius fuscus, integre barbatus, Balthasar nomine: habens tunicam rubeam, albo vario, calceamentis milenicis amictus: per myrrham filium hominis moriturum professus est. Omnia autem vestimenta eorum Syriaca sunt».[1]

Etwa gleichzeitig mit Pseudo-Beda überliefert uns Petrus Comestor[2] dieselben Namen, fügt aber noch einige andre hinzu. «Nomina trium Magorum haec sunt:

Hebraice Appellus, Amerus, Damasius; Graece Galgalat, Magalat, Sarachim; Latine Baltassar, Gaspar, Melchior». Zacharias, Chrysopolithan. Episcop. ersetzt Petrus' hebräische Namen durch griechische und versucht ihre Ableitung zu geben: «Nomina trium Magorum Graece[3] Apellius, Amerus, Damascus: Apellius interpretatur fidelis, Amerus humilis, Damascus misericors. Hebraica lingua vocati sunt: Magalath, Galgalath, Saracin. Magalath interpretatur nuntius, Galgalath devotus, Saracin gratia».

Die Namen der Magier gibt Payne-Smith im Thesaurus syr. P. 2009 nach einer aus Jakob († 710) von Edessa exzerpierten Vorbemerkung. Jakob selbst lehrt bei Nestle:[4] «Die

---

[1] «Collectanea et flores», Tert. Tom. oper. Basileae 1563, pag. 649. Die Uebersetung von Psendo-Bedas Beschreibnng lantet: Der Erste soll Melchior gewesen sein, ein Greis mit langem, weißem Barte und Kopfhaare, in hyazintbenfarbiger Tnnika nnd milesischem Mantel, die Fnßbekleidnng hyazinthenfarbig, mit weiß durchwirkt; als Kopfbedeckung ein Turban mit bnntverschlnngenen Farben. Er bracbte dem Herrn in seiner Eigenschaft als König Gold dar. Der Zweite, mit Namen Kaspar, ein bartloser Jüngling von frischer Gesichtsfarbe, in milesischer Tunika, rotem Mantel nnd hyazintbenfarbiger Fußbekleidung, wollte durch die Darbringnng von Weihrauch Christus als Gott verebren. Der Dritte, gebräunt nnd ganz bärtig, Baltbasar mit Namen, trng eine rote Tnnika, mit abwechselndem weiß und milesischer Fußbekleidung; durch die Myrrbe legte er das Bekenntnis ab, daß der Sohn des Menschen sterben werde. Alle ihre Gewänder aber waren syrische Stoffe.

[2] «Historia Scholastica», «In Evangelia». Migne, Bd. 198, cap. VIII, pag. 1542.

[3] «De concordia Evangelistarnm»: Migne, Bd. 186, lib. I, cap. VII, pag. 83.

[4] Die Mitteilung der syrischen Namen verdanke ich der Güte des Herrn Geheimen Rats Prof. Dr. Adalbert Merx-Heidelberg

Magier waren aus Persien, aber es waren nicht nur drei, wie sie die Maler für das Volk darzustellen pflegen, weil dies von der Dreiheit der Gaben, Gold, Myrrhen und Weihrauch herrührt, sondern zwölf, wie in mehreren aufgezeichneten Erzählungen steht. Die da kamen, waren Fürsten und hochangeschene Leute des Landes Persien. Sie wurden von viel Volk begleitet, von einem Lager von mehr als tausend Männern, so daß Jerusalem bei ihrer Ankunft in Aufregung geriet».

Die Lexicographen fahren nun fort: «Die Namen der Magier Jesu waren 'Erufan (ערופן) und Hurman (הורמן) und Tachschasch (טחשש). Andre aber nennen sie so: 1. Gudfarhum (גודפרהום) und 2. Artachschascht (ארטחששת), 3. Leboda (לבודא) und 4. Elfara (אלפרא). Persisch heißen sie Beh-âmed, Sûd-âmed, Durust-âmed. (Deutsch bedeuten diese Namen: Gut angekommen, Flink gekommen, Wohl gekommen.)

Ein andrer Text bei den Lexicographen nennt sie 1. Ahduid (אהדויאד, wo יאד persisch memoria sein wird). 2. Hodundad (הדונדד) Sohn des Artaban, und 3. Schetaf (ישתף) Sohn des Gudfar (גודפר, was natürlich Gundaphernes ist), 4. Arschag Sohn des Mahdus (מהדוש), 5. Zerwand Sohn des Warwarand (ורורנד),[1] 6. Arihu Sohn des Khosraw, 7. Artachschascht Sohn des Chaschlit (חשלית, andre Lesart חולית = Chulit), 8. Eschtnebuzân Sohn des Chaschron (חשרון, andre Lesart חישרון = Chischron), 9. Mahduq Sohn des Huhâm (הוהם), 10. Achschiresch (אחשיריש, was sicher aus Ahasverus verdreht) Sohn des Ṣachban (צחבן),[2] 11. Sardânâch Sohn des Beldan, 12. Marduk Sohn des Bel.

Mit diesen Namen aus den Lexicis fallen teilweise diejenigen zusammen, welche aus Cod. 12143 fol. 32b und aus Cod. 232 fol. 145b des Brittischen Museums in der Chrestomathie von Nestle's kleiner syrischer Grammatik P. 25 abgedruckt sind.

---

[1] In einer andren Handschrift hat der Name diese Form: Zerwandndod (זרונדודוד) Sohn des Warwand (ורונד).

[2] Weitere Verdrehung Achschidesch (אחשידש) Sohn des Ṣiban (ציבן).

cod. 12143 fol. 32b.	cod. 232 fol. 145b.
1. Hodnndar S. des Artalban. Schetaf S. des Chosran, 3 der Lexica.[1]	1. Urandar (אורנדר) lies זרונרד Zerwandâd S. des Artaschan.
7. Artachschascht S. des Chuli.	2. Hurmazd S. des Sitrnq (סיטרוק).
8. Eschtnabuzan S. des Schaschron.	3. Guschnasp S. des Gundfar.[2]
9. Mahdnk S. des Hnham.	4. Aschak (אשך) S. des Mezuruq (מזורוק). Diese 4 brachten das Gold.
10. Achirasch S. des Ṣanib.	5. Arundar (ארונדר) lies wie in 1 Zerwandâd S. des Wardad (ורדד).
11. Ṣardânâch S. des Beldan.	6. Irnezas (אירנזס) S. des Kaswar (כסור).
12. Marduk S. des Bel.	7. Artachschischt S. des Chanlâty (חולתי).
	8. Eschtun'abdun (אישתונעבדון) S. des Schischrun. Diese 4 brachten die Myrrhen.
	9. Mahruq S. des Chnzum (חוזום).
	10. Achschirasch S. des Chaṣban (חצבן).
	11. Saradlach S. des La'zag (לעזג).
	12. Mardnk S. des Bel. Diese 4 brachten den Weihrauch.

[1] Die übrigen vier Namen fehlen, der Abschreiber ist von 1 auf 5 den identischen Namen übergesprungen.

[2] Der englische Numismatiker Cunningham hat in seiner Abhandlung «Coins of Indian Buddhist satraps with Greek inscriptions» in dem sonst nur aus Münzen bekannten indisch-parthischen Könige Gondophares den König Gundaforus wiedererkannt, unter welchem nach der «Legenda aurea» der Apostel Thomas das Christentum in Indien gepredigt haben soll: Gutschmidt, «Kl. Schriften», II, pag. 332.

Salomon von Baṣra nennt in seiner Sammelschrift, die unter dem Titel «Die Biene» («Apis» von Schönfelder, «The Bee», von Budge ediert) bekannt ist:

1. Zerwandad S. des Artaban. 2. Hormisd S. des Sitruq (Sandruk). 3. Gusnasaph S. des Gunaphar. 4. Arsaces (Arschak) S. des Miruq.	Quattuor isti aurum obtulerunt.
5. Zarwandad S. des Warzud (ורזוד). 6. Orrhoes S. des Chosren. 7. Artaxexestes S. des Hulait. 8. Estunabudanes S. des Sisron.	Quattuor isti myrrham obtulerunt.
9. Marnch S. des Chnam. 10. Assner S. des Asban. 11. Sardalach S. des Baladan. 12. Merodach S. des Baldad.[1]	Quattuor isti tus obtulerunt.

[1] Merodach-Baladan aus Jes. 39, 1 König von Babel, der an den jüdischen König Hiskia (714—686?) eine Gesandtschaft abordnete.

Syrisch: Der unbekannte Verfasser der Schatzhöhle.[1]	Aethiopisch.[2]	Persisch.	Griechisch.
1. Hormizd v. Makhózdi, König von Persien.	1. Kesâd.	1. Beh-âmed = Gut angekommen.	1. Apellius (Apellus).
2. Jazdegerd, König von Sâbâ.	2. Albetâr.	2. Zûd-âmed = Flink gekommen.	2. Amerius (Amerus oder Ametus).
3. Pêróz, König von Seba.	3. Annoson.	3. Durust-âmed = Wohl gekommen.	3. Damascus(Damasius).

[1] Bezold, a. a. O., pag. 57. «Die folgenden aber sind diejenigen, welche dem Könige die Opfer darbrachten, Könige und Söhne von Königen: Hormizd von Makhózdi, der König von Persien, welcher «König der Könige» genannt wurde und in Abhorgin, unten wohnte; und Jazdegerd, der König von Sâbâ, und Pêróz, der König von Seba, welches im Osten liegt.»

[2] Aus Ludolf: «Lex. aeth.» sub v. Albetâr, der den Weihrauch brachte.

Lateinisch.		
1. Ator. 2. Sator. 3. Paratoras (Parator oder Purator). oder 1. Dionysius. 2. Rusticus. 3. Eleutherius.[1]	oder 1. Melchior[2] (מלך אור). 2. Kaspar (Gaspar, Jasper), heißt in älteren Legenden Gathaspar. 3. Balthasar.	Im Codex Egberti (Taf. XV) sind zwei Königen die Namen «Pudizar», «Melchias», beigeschrieben.

Melchior-Marduk, der «Lichtfürst», die Sommerhälfte der Natur. (!!) (vgl. Gutschmid, «Kleine Schriften». Leipzig 1890. Bd. II, pag. 333).

Kaspar-Abd-Nebo, der Fürst der Winterhälfte des Jahres und der Finsternis, als der listige Teufel bis auf den heutigen Tag lebend (!).

Balthasar ist schon in Daniel I, 7 gebräuchlich und bekannt. Beltsazar aram.: בלטשאצר

Die Reihenfolge dieser drei bekanntesten Namen wechselt nach Willkür. Pseudo-Beda bezeichnet z. B. Melchior als den ältesten, Balthasar als den jüngsten. Später gilt fast allgemein die Reihenfolge: Kaspar, Melchior, Balthasar, (so Dreikönigsschrein Kölner Dom; Glocke in St. Martin zu Braunschweig und in Löwenhagen etc.); wohl in Abhängigkeit vom Malerbuche vom Berge Athos», vgl. weiter unten. Auf dem Meßornate der Abtei Göß in Steiermark dagegen: «Kaspar, Balthasar und Melchior».

6. Die Heimat der Magier.

Ueber die Heimat der Magier ist gar nicht zu streiten. Die Magier sind so sicher persisch, wie es feststeht, daß das Wort «Magier» persisch ist. Die ältesten Darstellungen zeigen gerade, daß man Mithrasdiener meinte.[3] An dieser Tatsache haben die vorchristlichen Schriftsteller nur selten gezweifelt. Erst in dem christlichen Zeitalter sind Meinungsverschieden-

[1] Stadler, a. a. O., pag. 405.

[2] Vgl. die Erklärungen von Hugo Winckler in den «Altorientalischen Forschungen» Leipzig 1901 III. Reihe, Bd. 1, Heft 1, pag. 49.

[3] Vgl. Gutschmid, «Neue Beiträge zur Geschichte d. A. Orients», pag. 113.

heiten in dieser Frage aufgetreten. Die falschen Annahmen, die Magier seien aus Arabien,[1] so Justinus Martyr,[2] Tertullian,[3] Epiphanius;[4] oder aus Chaldäa, so Maximus Taurinensis,[5] beruhen auf Abhängigkeit der vorbildlichen Verse des Psalms 72, 10[6] und Jesaias 60, 6[7], oder auf ungenügender Kenntnis der geographischen Lage von Persien. Die Mehrzahl der Kirchenväter hat sich jedoch für Persien entschieden, so Clemens von Alexandrien,[8] Origenes,[9] Johannes von Antiochien-Chrysostomus,[10] Walafrid Strabo,[11] Theophylakt,[12] Euthymius Zigabenus[13] u. a. m.[14]

7. Die Deutung der Geschenke.

«Καὶ ἀνοίξαντες τοὺς θησαυροὺς» und beschenkten den Christusknaben — denn es war orientalische Sitte, daß man[15] vor dem Höherstehenden nicht ohne Gaben[16] erschien — mit den höchsten

---

[1] Vielleicht führte die Erwähnung des Weihrauchs und der Myrrhe darauf, Arabien als Heimat der Magier anzusehen; sagt doch Herodot lib. III, cap. 107: «Hier in Arabien einzig und allein von allen Ländern wächst Weihrauch und Myrrhen».

[2] «Dialog. cum. Tryphone», cap. 78, pag. 267. ed. Otto. Tom. I, Pars. II. «Quum igitur ex Arabia Magi Bethlehemum venissent et puellum adorasseut atque munera obtulissent.»

[3] «Advers. Marcionem», lib. III, cap. 13. Oehler, a. a. O. pag. 139.

[4] Exposit. fid. cap. 8, pag. 265. Migne, Bd. 120.

[5] «Homil. XX». Migne, Bd. 57.

[6] מלכי תרשיש ואיים מנחה ישיבו מלכי שבא וסבא אשכר יקריבו׃

[7] שפעת גמלים תכסך בכדי מדין ועיפה כלם משבא יבאו זהב ולבונה ישאו ותהלות יהוה יבשרו׃

[8] «Strom», lib. I, cap. XV, pag. 50, § 70 ed. R. Klotz, Lips. 1831.

[9] «Contra Celsum», lib. I, cap. 24.

[10] «Homil. sept. in caput Matth. sec.»

[11] «Bibl. Sacr. c. Gloss. ord.» Vouet. 1603. Tom. V, pag. 59.

[12] «Enarr. in Evang. Matth.» Migne, Bd. 123, cap. II, pag. 162.

[13] «Comment. in Matth.» cap. II. Migne, Bd. 129, pag. 135.

[14] In Patrizi, «De evangeliis», lib. III, pag. 317 wird die Reihe weitergeführt; (vgl. hierzu Licht, a. a. O., pag. 291.) «Juvencus, Basilius, Ephraem, Diodorus, Prudentius, Cyrillus, Isidorus, Photius, Celsus, Chalcidius etc.»

[15] Beckers Weltgeschichte, a. a. O., pag. 24. H. Holtzmann, a. a. O., pag. 192.

[16] So Gen. 37, 25. I, Reg. 10, 8.. II, Reg. 5, 5. I, Sam. 10, 27: Zur Begriffsentwicklung «Gruß-» — «Geschenk», vgl. äthiop. amchâ «osculatio, salutatio, munera». (A. Dillmann, Lex. Aeth. col. 734) und assyrisch schulmu «Gruß» (eigentlich: «Wohlbefinden» und — wahrscheinlich damit zusammenhängend — schulmânu «Geschenk». (nach Bezold.)

Kostbarkeiten des Morgenlandes: mit Gold, Weihrauch und Myrrhe. Unter solch einer Voraussetzung ist also das Darbringen der Geschenke nur als Bezeichnung eines morgenländischen Brauches, oder auch als Ausdruck höchster Verehrung anzusehen. Die Beschaffenheit der Gaben selbst tut gar nichts zur Sache; sie hätten ebensogut in etlichen Talenten Silbers, womit z. B. der König von Aram den König von Israel beschenkte,[1] oder in einer Menge Spezereien, Balsam, Aloë, Kassia und Edelsteinen bestehen können, wie die Königin von Saba sie Salomo überreichen ließ.[2] Hält man dagegen an diesem einfachen und natürlichen Sinne nicht fest, so bleibt nichts übrig als die Subjektivität persönlicher Meinung. Dann erst kann die Frage aufgeworfen werden, die die Kirchenväter mit Vorliebe beschäftigt hat: warum gerade Gold, Weihrauch und Myrrhe? und die Antwort lautet: suche die Geschenke symbolisch zu deuten! So wird im Verlaufe dieser Untersuchung die Willkür Ansichten laut werden lassen, die mehr auf gut Glück hingestreut sind, als auf Vernunftgründen beruhen.

Irenäus, der Lugduner Bischof, ist der Erste, der die Magier-Geschenke symbolisch deutet. Sie gelten ihm als Hinweis auf die erhabene Bedeutung des Heilandes in seiner Eigenschaft als Gott, König und Mensch: «Myrrham quidem, quod ipse erat, qui pro mortali humano genere moreretur et sepeliretur: aurum vero, quoniam Rex, cuius regni finis non est, tus[3] vero, quoniam Deus, qui et notus in Judaea factus est, et manifestus eis, qui non quaerebant eum.»[4] Diese älteste und verhältnismäßig noch sinnreiche, symbolische Deutung wird von den Späteren aufgenommen und zwar von Origenes,[5]

[1] II. Reg. 5, 5. oder 8, 9.

[2] I. Reg. 10, 8.

[3] Weihrauch und Myrrhe waren in der ältesten Zeit hochgeschätzt. So führten die Ismaeliter auf ihrem Zuge nach Aegypten Myrrhen als wertvollen Besitz mit sich: Genes. 37, 25; ebenso befinden sich unter den kostbaren Spezereien, die die Königin von Saba Salomo schenkte, Myrrhen: I. Reg. 10, 8; vgl. hierzu Exod. 30, 23. Esther 2, 17, Proverb. 7, 12. — Nach Einführung der Räucherung im Gottesdienste wurden Brot und Oel mit Weihrauch bestreut und als tägliches Brand- und Speiseopfer dargebracht. Besonders bedeutsam: Jes. 60, 6: «Sie alle werden von Saba herbeikommen, Gold und Weihrauch werden sie bringen.»

[4] «Contra Haeres.», lib. III, cap. IX. Migne, Bd. 7, pag. 870.

[5] «Contra Celsum», lib. I, cap. 68. Migne, Bd. 11.

Hilarius[1] und Ambrosius, — der bei der Deutung der Myrrhe die Unverwesliehkeil des Körpers Christi und seine Auferstehung betont: «aliud honor est sepulturae, quae non corrumpat eorpus mortui, sed reservet . . .»[2] — Augustin,[3] Chrysologus, Petrus von Ravenna († 450),[4] Leo I.,[5] Beda Venerabilis,[6] Walafrid Strabo,[7] und Theophylakt:[8]

«Aurum quidem obtulerunt ei, ut regi. Aurum enim subditi regibus pendimus. Tus autem, ut Deo. Deo enim tus adolemus. Myrrham vero, ut degustaturo mortem. Nam Judaei cum myrrha mortuos sepeliunt,[9] ut corpus maneat ineorruptum. Myrrha enim cum sicea sit, aretaeit, et exsieeat humiditatem, et non sinit innasci vermes;» endlieh Hildebert von Tours![10] Maximus von Turin sieht in dem Darreiehen des Goldes den Anfang unserer Erlösung, in dem Weihraueh die Verehrung Christi als einzigen Gegenstandes des Kultus, in der Schenkung der Myrrhe das Symbol Christi und unserer einstigen Auferstehung.

«Aurum enim, ut audistis, obtulerunt, tus et myrrham. In auro ut nostrae redemptionis initia, quae iam in illo apparebant, ostenderent: in ture ut verae religionis cultus aliquando futurus, atque idolorum significaretur eessatura superstitio: in myrrha quo ipsius et nostrum a mortuis aliquando futura praenuntiaretur resurrectio.»[11]

Bei Beda Venerabilis finden wir noeh andere Deutungen der Geschenke, z. B. das Gold das Symbol der geistliehen, d. h. religiösen Gesinnung, der Weihraueh

---

[1] «Comment. in Matth» cap. I. Migne. Bd. IX. pag. 922.
[2] «Exposit. in Luc.» Migne. Bd. 15, lib. II, cap. 44, pag. 1650.
[3] «Serm. 130 in Epiphan. Domini». Migne, Bd. 39, pag. 2005.
[4] Migne, Bd. 52. pag. 616.
[5] «Sermo XXXII» Migne, Bd. 54, pag. 236.
[6] «In Matth Evang. Expos.» Migne, Bd. 92, lib. I, cap. II, pag 13.
[7] «Bibl. Sacr. c. Gloss. ordin.» tom V. Venet 1603. pag. 63.
[8] «Enarr. in Evang. Matth.» Migne, Bd. 123, cap. II, pag. 166.
[9] Joh 19. 39: «ἦλθε δὲ καὶ Νικόδημος φέρων μίγμα σμύρνης καὶ ἀλόης ὡσεὶ λίτρας ἑκατόν».
[10] «Serm. de temp. cap 13. In Epiphan. Domini». Migne, Bd. 171, pag 405.
[11] «Homil. XVII De Epiphania Domini». Migne, Bd. 57, pag. 259. dazu: «Homil. XXII», pag. 270. «Homil. XXVI», pag. 283.

der Tugendduft, die Myrrhe die Abtötung des sündhaften Fleisches. Auch die Philosophie, als deren vertretende Disziplinen Beda die Physik, Ethik und Logik, oder die Allegorie, Historie, Anagoge anführt, hat sich vor Christus gebeugt und dies in der Darbringung der Geschenke zum Ausdruck gebracht:

«In auro spiritalis sensus, in thure olfactus virtutum, in myrrha mortificatio corporis designatur, quae quotidie omnia ab ista Ecclesia in tribus partibus mundi dispersa Domino offerentur. Alii tres species philosophiae in his muneribus intelligere volunt: physicam, ethicam, logicam, quas post fidem ad laudem Dei iste mundus obtulit, eum antea inani studio impendit. Alii in auro allegoriam, in myrrha historiam, in ture anagogen dicunt insinuari.»[1]

Die auf dogmatischen Voraussetzungen beruhenden Deutungen des Walafrid Strabo und Rabanus Magnentius Maurus sind nicht frei von polemischer Spitze, gerichtet gegen Arianus und die Manichäer: «In ture confunditur Arius, qui soli patri sacrificandum esse contendit. In Myrrha Manichaeus,[2] qui Christum mortuum non credit. In auro uterque, quia, et Manichaeus de femine David regem natum non credit, et Arius solum ei servitutem ascribit.»[3] In fast wörtlicher Abhängigkeit von Walafrid Strabo steht Rabanus Magnentius Maurus.[4]

Beachtenswert ist die Auffassung des Prämonstratenser Adam Scotus, der in der Darreichung der drei Gaben die dreifachen Dienstleistungen des klösterlichen Lebens erblickt. Das Gold symbolisiert das Studium der Hl. Schrift, der Weihrauch die Reinheit des Gebetes und die Myrrhe den Nutzen guter Werke:

«Ego per haec munera triplex quoddam puto esse accipi exercitium, quod necesse est studiose frequentet, (!) qui in

---

[1] «In Matth. Evang. Expos.» Migne, Bd. 92, lib. II, cap. II, pag. 13.

[2] Mani unterschied von dem Jesu impatibilis, der als wahrer Erlöser in einem Scheinleibe auf die Erde herabstieg, den historischen Jesus als Propheten des Teufels und den falschen Messias, der als Strafe für seine Bosheit statt des echten Jesu wirklich den Kreuzestod erlitt; vgl. Ad. Harnack, «Dog. Gesch.» I, pag 791.

[3] «Bibl. sacr. c. Gloss. ordin.» t. V. Ven. 1603, pag. 63.

[4] «Comm. in Matth.» Migne, Bd. 107, lib. I, cap. II, pag. 759.

communi, quam elegit, vita fructuose stare desiderat. Est autem triplex exercitium istud: studium lectionis, puritas orationis, utilitas bonae actionis.» [1]

Seltsam berührt uns die naive, höchst derb klingende Deutung, die Nikolaus von Lyra († 1340) uns überliefert. Das Gold zur Bestreitung der Armut von Mutter und Sohn, der Weihrauch zur Beseitigung des üblen Geruches in der Geburtsstätte zu Bethlehem und die Myrrhe zur Stärkung der Gliedmaßen des Kindes!

«Vel aliter secundum alios obtulerunt aurum ad sustentationem paupertatis matris et filii, tus contra fectorem loci et myrrham ad consolidandum membra pueri.»

Damit sind die symbolischen Erklärungsversuche größtenteils gegeben. Es leuchtet ohne weiteres ein, welche wunderbaren Blüten die Deutung des Schriftsinnes gezeitigt hat und daß es unter solchen Voraussetzungen unmöglich ist, den kritischen Standpunkt geltend zu machen.

II. Die Form der Legende im 12. Jahrhundert.

Fassen wir die einzelnen Elemente der Matthäus-Erzählung nach ihrer Entwicklung bis zum 12. Jahrhundert zusammen, so erhalten wir etwa folgende neue Form der Dreikönigslegende, wie sie im Mittelalter erzählt worden ist:

«Die Magier waren Könige aus Persien, (Arabien und Saba) wohl unterrichtet in allen Wissenschaften und in den Heiligen Schriften. Weil ihre Länder nicht weit von einander lagen, so sprachen sie öfters miteinander von den Wissenschaften und Tugenden, wie es eben vertraute Freunde machen. Diesen Heiligen drei Königen (Kaspar, Melchior und Balthasar) erschien nun in der Christnacht ein Engel im Schlafe und bedeutete ihnen, daß nunmehr der verheißene Messias zur Welt geboren sei und daß ihnen zur Aufsuchung desselben ein Stern voranleuchten werde. Zugleich zeigte der Engel jedem an, daß das Nämliche den übrigen zwei verkündigt worden sei. Sie machten

[1] «Sermo 44». Migne, Bd. 198. pag. 404.

sich auf und folgten dem Sterne, den der Engel aus einer luftigen Materie gebildet hatte, und als sie kurz darauf auf dem Wege zusammengekommen waren, erzählten sie einander die gehabte Erscheinung. Sie zogen fröhlich ihres Weges, immer dem Sterne folgend, der vor ihnen herging und ihnen den Weg zeigte. In Bethlehem angekommen, fanden sie das Kind mit Maria, seiner Mutter, fielen nieder und beteten es an. Dann brachten sie auch, wie es bei den Orientalen gebräuchlich ist, ihre Geschenke dar, Gold als Anerkennung seiner Königswürde, zugleich als Bild einer brennenden Liebe, Weihrauch als Huldigung seiner Gottheit, zugleich als Bild einer zärtlichen Andacht, und Myrrhen als Zeugnis seiner Menschheit, zugleich als Bild des Opfers eines abgetöteten Herzens.»[1]

---

[1] Stadler, Heiligen-Lexikon, IV. Bd., pag. 568, 569.
Im 10. Jahrhundert war folgende andre Form der Legende im Orient verbreitet: «Lorsque le Messie vint au monde, le roi Koreoh (Cyros?) lui envoya trois messagers, porteurs, le premier d'un sac d'encens, le second d'un sac de myrrhe, et le troisième d'un sac. rempli d'or. Ils se mirent en route, guidés par une étoile que le roi leur avait décrite et arrivèrent en Syrie, auprès du Messie et de Marie, sa mère. On raconte que l'étoile avait apparu à Koreeh au moment de la naissance du Christ: qu'elle marchait, lorsque les envoyés du roi étaient en route, qu'elle s'arrêtait, lorsqu'ils s'arrêtaient, que Marie donnait aux messagers du roi un pain rond; ceux-ci, après différentes aventures, le cachèrent sous un rocher; ce pain disparut au fond de la terre dans la province du Farse; puis on creusa un puits en cet endroit, et l'on vit jaillir deux gerbes de feu qui brillaient à la surface du sol». (vgl. Collection d'ouvrages Orientaux, publiée par la Société Asiatique: «Les Prairies d'or», de C. Barbier de Meynard. Tome IV. Paris 1865.)

ZWEITER TEIL.

DIE ENTSTEHUNG UND KOMPOSITION DER ANBETUNG DER „HL. DREI KÖNIGE."

Die Gestaltung der Anbetungskompositionen in der altchristlichen und byzantinischen Kunst.

Die geschichtliche Voraussetzung für die Darstellung «der Weisen aus dem Morgenlande» in der deutschen Kunst des Mittelalters ist die Behandlung dieses Stoffes in der Kunst der alten Kirche. Unter diesem Gesichtspunkte ist es angebracht, einen kurzen Ueberblick, soweit er der Sache dient, vorauszuschicken. Es bleibt vorläufig ein Problem,[1] weshalb die altchristliche Kunst der Katakomben mit dem Motive der «Anbetung der Magier» geradezu eingesetzt hat.[2]

Die älteste Anbetungskomposition befindet sich, wie man im allgemeinen annimmt, in der sog. Cappella greca der Katakombe der Hl. Priscilla.[3] Ihre Entstehung fällt in das 2. Jahrhundert. Die übrigen gehören ihrem Stile nach dem 3. und 4. Jahrhundert an. Folgende Dispositionsart ist dieser Kunst eigen: In der Regel sitzt die Madonna rechts vom Beschauer, den Christusknaben auf ihrem Schoße haltend. Sie ist eine jugendliche, kräftige Frauengestalt, in langer Tunika, auf dem

---

[1] Verfasser hofft, nach Erledigung der notwendigen Vorstudien, den Nachweis liefern zu können, daß die bekannte Reliefdarstellung der Verehrung des Sonnengottes durch drei Magier (?) auf einer Tafel aus der Zeit des Babylonierkönigs Nabûpaliddinna — unter anderm abgebildet bei C. Bezold: «Ninive und Babylon». Bielefeld und Leipzig 1903. Velhagen & Klasing, pag. 91 — in ursächlichem Zusammenhange mit dem Lieblingsthema in der Kunst der alten Kirche: «Die Anbetung der Magier» stehe.

[2] Fr. X. Kraus, («Geschichte der christlichen Kunst», I. Bd. Freiburg 1896. pag. 151) sagt: «Neben dem guten Hirten werden wir als die ältesten in den Coemeterialgemälden auftretenden Episoden des Neuen Testamentes die Anbetung der Magier und die Auferweckung des Lazarus anzuerkennen haben».

[3] E. Hennecke, «Altchristliche Malerei und Altchristliche Literatur». Leipzig 1896. pag. 64.

Kopfe den Schleier, aber keineswegs ist sie «von Anfang an in der christlichen Kunstauffassung», wie Fr. X. Kraus meint, «als die Königin-Mutter und Himmelsfürstin gedacht.»[1] So stellte man sich die Madonna erst im 13. und 14. Jahrhundert vor. Von links nahen drei Magier, fast immer im Profile, also hintereinander, die phrygische Mütze auf dem Haupte, auf flachen Schüsseln die Gaben darbringend, nicht etwa «Gold, Weihrauch und Myrrhen», sondern beliebige Gegenstände, z. B. einen Kranz, eine Taube, ja selbst Kinderspielzeug.[2] Man dachte gar nicht daran, den Akzent auf die Worte der Schrift zu legen: «καὶ πεσόντες προσεκύνησαν αὐτῷ»,[3] sondern in dem Darbringen der Opfergaben erblickte man die Adoration Christi. Schon hier zeigt sich, welche Bedeutung der Opferkult in der werdenden katholischen Kirche hat.

Diese Auffassung teilt die Kunst in den Reliefdarstellungen der Sarkophage, deren Entstehungszeit nach de Rossi[4] etwa in den Zeitraum vom ausgehenden 3. bis 5. Jahrhundert fällt. Einzelne neue Motive treten hinzu, künstlerisch dagegen stehen diese Erzeugnisse der ältesten christlichen Plastik weit hinter den Wandgemälden zurück. Die Gestalt des Joseph erscheint in einem Reliefe des Laterans,[5] der Stern auf 14 Reliefs in mannigfacher Gestalt.

Die Anerkennung der christlichen Religion als Staatsreligion, die Entstehung des oströmischen Reiches (395 n. Chr.) durch Theodosius d. Großen bedingen einen Umschwung in der Darstellungsweise der «Anbetung». Die neuen Kirchen werden mit Wandgemälden und Mosaiken ausgeschmückt, die immer

---

[1] Fr. X. Kraus: «Realenzyklopädie der Christlichen Altertümer». Freiburg 1886. II. Bd pag. 350.

[2] Kraus, a. a. O., pag. 350.

[3] Der Grund, weshalb die alte Kunst niemals den ersten Akt, die Adoratio darstellt, (die Magier also niemals knieen, sondern immer aufrecht stehen,) liegt unter anderm darin, daß die «Genuflectentes die Büßer waren» Kraus, R. E., pag. 351.

[4] Giov. Battista de Rossi: «La Roma Sotterranea Christiana»; publicata Roma 1864—1877; «Bulletino di archeologia christiana»; 1863—1885. «Immagini Scelte della Beata vergine», Roma 1865

[5] N. Hamilton, «Die Darstellung der Anbetung der Hl. drei Könige in der Toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo». Strassburg 1901. pag. 5.

zahlreicher werdenden Zeremonien, die Breite und der Pomp der byzantinischen Hofsitte, das sind die Faktoren, die neue Gedanken über das Thema zeitigen. Eine einfache Kultusszene genügt jetzt nicht mehr, der Charakter der Komposition wird vornehmer; es ist die feierliche Audienz, welche ein Königskind, umgeben von fürstlichem Glanze, einer Gesandtschaft erteilt, die aus fremdem Lande herbeigeeilt ist.[1] Die früheste byzantinische Anbetung ist ein Mosaik am Triumphbogen in Santa Maria Maggiore zu Rom, unter Papst Sixtus III. (432—40) ausgeführt. Die zweite, unter Justinian (527—65) entstandene Mosaik-Darstellung in St. Apollinare Nuovo zu Ravenna ist nur zu erwähnen; sie ist größtenteils restauriert. «Die Magier sind vom Scheitel bis zur Zehe Produkte eines modernen Mosaizisten,» sagt Jean Paul Richter.[2]

Unter dem Papste Giovanni VII. wurden im Jahre 707 in der alten Basilikana Vatikana drei Mosaikdarstellungen ausgeführt, die leider nicht mehr erhalten sind. Nur eine Skizze von Grimaldi läßt ihre ursprüngliche Form erraten.[3] —

So nähern wir uns der Deutschen Kunst und ihren Anbetungskompositionen, die in dem 9. Jahrhundert entstanden sind.

---

[1] Hamilton, a. a. O., pag. 6.

[2] «Die Mosaiken von Ravenna». Wien 1878. pag. 65.

[3] Vgl. byzantinische Adorationskompositionen aus dem 11. Jahrhundert, abgeb. in Jules Labarte: «Histoire des Arts Industriels au Moyen-âge et à l'Epoque de la Renaissance». Tome premier. Paris 1864. pag. 9, 14.

ERSTES KAPITEL.

I. Die Kompositionen bis zum 12. Jahrhundert.

Die erste Phase, deren Kompositionen wir nunmehr einer Betrachtung unterziehen wollen, reicht bis zum 12. Jahrhundert. Es ist die Zeit ersten Lernens, die noch in allem des Anschlusses an die in der vorausgegangenen Kunst gegebenen Vorbilder und technischen Mittel bedarf. Das Verhältnis der Figuren zum Raume ist gar nicht berechnet. In kaum einer Komposition ist das Bild eine «Bühne, die unter Festhaltung eines ganz bestimmten Augenpunktes konstruiert» ist, nie ein Raum, in dem die drei huldigenden Magier und die Madonna ihren «bestimmten, geometrisch nachrechenbaren Platz» haben. Entweder ist der Raum übermäßig verschwendet, oder er ist so eng, daß man erst erraten muß, wie die Figuren ihren Platz behaupten können, Kopf an Kopf, Bein an Bein. Mit einem Worte, die Größenverhältnisse sind gar nicht gewahrt.[1]

Die «Anbetung» in dem Evangeliare Heinrichs II. (München, Hof- und Staatsbibliothek cod. lat. 4452 cim. 57) liefert das beste Beispiel hierfür. Eine scheinbar weite Halle in einem Säulenbaue, aber trotzdem reicht der Raum kaum aus. Die mittlere Säule auf dem linken und rechten Blatte bereitet dem

[1] Der «ornamentale Teil der künstlerischen Ausstattung ist von karolingischen Mustern abhängig, so die verzierenden Muster der Säulenschäfte, der aus Masken und Tierköpfen bestehende Kapitellschmuck». Janitschek, a. a. O., pag. 23.

Meister die größte Schwierigkeit; sie steht vorn am Bühnenrande. Die drei Magier müßten hinter ihr vorbeieilen, um dem Christusknaben die Gaben zu überreichen. Aber unbekümmert um die Richtigkeit der Zeichnung werden zwei von ihnen vor die nicht zu umgehende Säule gestellt. So kreuzen sich die Beine an der Basis, in Wahrheit befinden sich jedoch die beiden Figuren gar nicht mehr in der Halle selbst. Die Figuren gehen dem Künstler sozusagen unter den Händen durch. Auch der Thron der Madonna wird auf dem zweiten Blatte vor die mittlere Säule gestellt, deren Basis aber auf dem vorderen Bühnenrande ruht. Unterhalb des Schemels kommt dann teilweise die Basis der verloren gegangenen Säule wieder zum Vorschein.

Von Prinzipien darf man eigentlich in dieser Dilettantenkunst kaum reden, also auch nicht von den Prinzipien des Kontrastes und des Affekts. Die Magier sind meist ganz gleichalterig und von gleichem Gefühle beseelt, der Ausdruck im Gesichte ist monoton. Wie ist so eine Wirkung auf den Beschauer möglich, wenn die notwendigen Gegensätze wie Alter und Jugend, Bewegung und Ruhe fehlen!

Auch das Verständnis der organischen Gliederung ist mangelhaft. Der Künstler sieht und begreift das Einzelne, aber das Einzelne eben nur als Einzelnes, die gesetzmäßige Beziehung zum Ganzen muß erst noch hergestellt werden. — Die Technik ist primitiv. Achten wir einmal darauf, wie der Körper behandelt wird. Eine flüchtige Markierung der Form, eine zusammenhängende Linie, die die Kopfform abgibt, dann folgt der lange Hals, der kurze Oberkörper und die mächtigen, fast hölzernen Beine mit den kaum die Erde berührenden Füßen. Man muß erst suchen, wo der eigentliche Leib beginnt und endet. Das ist bezeichnend für die Anfangskunst, die Teile des Körpers in besonderer Weise nicht zu sondern.

Die Bewegungen des Beugens sind steif und unbeholfen. Die drei Magier krümmen ihren Rücken zu stark, sie drängen in einer Weise dem Christusknaben entgegen, daß man den Eindruck des Ziehens bekommt.

Das bloße Erscheinen der Magier mit den Gaben in der Hand, das ist es, was die Meister bis zum 12. Jahrhundert als

den Kern der Hl. Geschichte zu geben pflegen. Sie dachten gar nicht an die Worte der Schrift: «und fielen nieder und beteten es an.» Nicht der Akt der Anbetung, sondern der Akt der Darbringung der Gaben wird zum Gegenstande der Darstellung gemacht.

Unter dem deutlichen Einflusse der byzantinischen Hofkunst steht meist die Darstellung der Madonna. In regungsloser Haltung thront sie rechts vom Beschauer, einer byzantinischen Fürstin gleich, fast riesengroß; auf ihrem Schoße sitzt der geliebte Knabe, wie ein junger Prinz.

Enthalten wir uns jedoch der Besprechung der einzelnen Motive, — ein besonderer Abschnitt wird über sie zu berichten haben, — um sogleich zu den einzelnen Darstellungen überzugehen.

Bei der Durchforschung des gesammelten Materials kam es darauf an, es in sich zu begrenzen, und bei diesem Versuche ließen sich drei Hauptgruppen unterscheiden, in denen eine jede Komposition ihren eigentümlichen Platz erhält.

I. Hauptgruppe: rechts vom Beschauer das Hauptmotiv: die Madonna mit dem Christusknaben, links die Magier, bezw. Könige.[1]

II. Hauptgruppe: links das Hauptmotiv, rechts die Magier bezw. Könige.

III. Hauptgruppe: Die Madonna mit dem Christusknaben in der Mitte der Komposition.

Innerhalb einer jeden Gruppe die Kompositionen genau nach der Folge ihrer Entstehung zu besprechen, ist nur einigermaßen möglich gewesen.

---

[1] Die Darstellung der Madonna mit dem Christusknaben rechts vom Beschauer und links die drei Magier begegnet uns in den ersten Phasen der Entwicklung der deutschen Malerei, etwa bis Ende des 14. Jahrhunderts, am häufigsten. Warum wohl? Der Zug der Hand von rechts nach links ist der natürliche. Aus demselben Grunde stehen auch die Schriftzüge bei den alten Völkern, den Semiten, wie bei den ältesten Griechen, von rechts nach links; aus demselben Grunde beginnt erfahrungsgemäß das Kind im ersten Unterrichte auf der rechten Seite der zu beschreibenden Tafel, um nach links die Schriftzüge fortzuführen.

Neuntes bis elftes Jahrhundert.

I. Gruppe.[1]

1. Elfenbeintafel. Deutsche Arbeit aus dem 9. Jahrhundert.[2] Enger Anschluß an die Antike. Einfache Komposition, auf kleinen Raum verteilt. Christusknabe hält beide Hände dem ältesten der Magier entgegen. Diese, kleine Gestalten mit stark gebogenen, phrygischen Mützen. Der erste und zweite hintereinander. Der dritte Magier zwischen beiden im Mittelgrunde. Achtstrahliger Stern.

II. Gruppe.

1. Missale Gregorii Magni. Elfenbeinrelief; karolingisch (?) 9.—10. Jahrhundert. Hof-Staatsbibliothek München.[3] cod. lat. 10077, cim. 143.[4] Wie die Körper in dem engen Raume Platz fänden, diese Frage hat der Künstler nicht recht erwogen. In einer eleganten Säulenarkade mit zurückgeschlagenen Vorhängen thront die vornehme Gestalt der Madonna. Ihre Hände ruhen auf den Schultern des großen, aufrecht auf ihrem Schoße sitzenden Christusknaben (Rundnimbus), der beide Arme schlaff herabhängen läßt. Von rechts nahen die drei Magier, in kurzer Tunika, die phrygische Mütze auf dem Haupte, die Geschenke in den verhüllten Händen. Das ist ein byzantinisches Motiv. Der jüngste steht rechts vorwärts von dem mittleren Glaubensgenossen, der dem greisen Magier folgt.[5]

---

[1] Der Betrachtung fast aller erwähnten Kompositionen liegt persönliche Anschauung zugrunde.

[2] Georg Rietschel: «Weihnachten in Kirche, Kunst und Volksleben». Leipzig 1902. Velhagen u. Klasing. abgebild. pag. 21.

[3] Vgl. Hartwig, Separat-Abdruck aus dem Zentralblatt für Bibliothekswesen, Marburg 1901.

[4] Photograph. Aufnahmen der in der Hof-Staatsbibl. München befindl. Darstellungen von Hofphotograph C. Teufel, München.

[5] Die in dem Codex purpureus (Evangelienbuch aus dem 9. Jahrhundert, Hof-Staatsbibl. München. cod. lat. 23631, (abgebildet in Hefner: «Trachten», I. Bd. Tafel 2) enthaltene «Anbetungskomposition» steht unter den stärksten antiken und byzantinischen Einflüssen, daß sie selbst bei der Annahme eines deutschen Meisters nicht in unsere Betrachtung hineinzuziehen wäre. (Madonna in der Tracht einer vornehmen Römerin. Die drei bartlosen Magier mit phrygischer Mütze, dem Alter nach nicht unterschieden).

2. Deutsches Flachrelief (10. Jahrhundert) Sammlung Spitzer.[1] Die rechte Hand der Madonna umspannt die Kniee des göttlichen Knaben. Gewisse Lebendigkeit des Ausdrucks. Die Magier in lebhafter Eile.

Elftes Jahrhundert.

I. Gruppe.

1. Evangeliar Heinrich II. Kgl. Bibliothek Bamberg. (A. II. 46).[2] (Taf. I). Arbeit einer «unbeholfenen Hand», die auf ältere Muster, wahrscheinlich Mosaikdarstellungen zurückging. Die drei Magier, nicht «Könige», wie Janitschek angibt, erscheinen in der Tracht der Katakombenbilder, stehend, in enger Aufeinanderfolge, in blauer, roter bezw. grüner, kaum bis an die Kniee reichenden Tunika, auf dem Haupte die stark gekrümmte, phrygische Mütze. Der Christusknabe in langem Gewande, ausnahmsweise nicht segnend dargestellt. Bei den drei Magiern stört es besonders, daß sie die kleinen Geschenke mit beiden langfingrigen Händen halten, von denen die eine Hand stets etwas zurückgenommen ist. Achtstrahliger Stern. Goldgrund.

2. Liber Evangeliorum aus Salzburg, Hof-Staatsbibliothek. München. cod. lat. 15713, cim. 129. Bemerkenswert die pyramidenartige Aufstellung der Magier ohne die phrygische Mütze. Der zweite und dritte gleichalterig.

3. Sächsisches Elfenbeinrelief eines Buchdeckels, Museum Braunschweig.[3] Es ist die Komposition eines Künstlers, der, wie Lübke sagt, «von den Anschauungen altchristlicher Werke erfüllt ist und der Antike mit ihren edlen Gesten, den fein entwickelten Gewändern, der sprechenden Lebendigkeit des Ausdrucks nacheifert». Lose Komposition. Ausnahmsweise untersetzte Figuren, in den weit vorgestreckten und verhüllten Händen die Geschenke haltend.

---

[1] Vgl. E. Molinier: «Histoire générale des arts appliqués à l'industrie». I. Bd. Ivoires. Paris 1896. pag. 147.

[2] Janitschek. «Geschichte der deutschen Malerei». Berlin 1890, pag. 79.

[3] Lübke: «Geschichte der deutschen Kunst». Stuttgart 1888, pag. 107. Abbild. daselbst.

4. Relief im Besitze des Mr. Webb in London.[1] Ueberaus große Gestalten. Die Madonna zum erstenmale als Himmelskönigin. Links die drei Könige, in der Königstracht des karolingischen Zeitalters, bedeutend kleiner, als die sitzende Madonna.

5. Relief der romanischen Doppeltüre Santa Maria im Kapitol, Köln.[2]

6. Salzburger Evangeliar, Elfenbeinrelief, süddeutsch. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 15513. cim. 179.

7. Missale Bambergense, Königl. Bibliothek Bamberg. Ed. V. 4.[3] Meister Caplan-Markus. Herkömmliche Technik. Anlehnen an altchristliche Vorbilder. Ungewöhnliche Reihenfolge der Könige. Der erste, dritte, zweite, nach Pseudo-Beda. Goldgrund.

8. Missale Heinrich II. Königl. Bibliothek Bamberg. A. II. 52.[4] Architektur: Reiche Motive romanischer Baukunst; schlanke Säulen mit goldenen Schäften; Kapitäle mit stark ausladender Kelchform. Rechts von der Madonna Joseph mit Heiligenschein, (zum erstenmal) im roten Rocke und grünen Mantel. (barfuß). Könige gleichalterig.

9. Evangeliar Heinrich II. Geschenk an die St. Georgskirche zu Bamberg, anno 1014. Hof-Staatsbibliothek München, cod. lat. 4452, cim. 57. (Taf. I) Komposition auf zwei Blätter verteilt. Madonna vornehm und streng; statuengleich sitzt sie auf dem Throne und trägt mühelos, mit Unterstützung der linken Hand, den großen Christusknaben auf ihrem Schoße. Das halbscheue Emporblicken der drei gleichalterigen, weißbärtigen Könige ist für die Zeit charakteristisch. Man achte auf die Größenverhältnisse. Der Kopf der Madonna befindet sich auf gleicher Höhe mit dem Kapitäl der mittleren, durch eine Maske gezierten Säule. (karolingisches Motiv.) Es wirkt störend, daß

---

[1] J. Labard: «Histoire des Arts industriels au Moyen-âge». T. I. Paris 1864. pag. 19.

[2] S. Boisserée. «Denkmale der Baukunst vom 7. bis 13. Jahrhundert am Niederrhein», München, 1844. pag. 5. Taf. 9, und Aus'M. Weerth: «Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden», Leipzig 1860. II. Bd. pag. 142.

[3] Janitschek, a. a O., pag. 79.

[4] Janitschek, a. a. O., pag. 80.

die Madonna die gleiche Kopfrichtung hat, wie der Christusknabe.

10. Evangeliar aus der Domkirche zu Bamberg, Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 4453, cim. 58.[1] (Taf. II) Komposition, Stil und Technik vollkommener als bei Nr. 9. Madonna in der Bewegung feiner durchgefühlt. Kopf vorgebeugt und leise geneigt.

11. Evangeliar Berlin, Königl. Kupferstichkabinett, Saal 3, Nr. 111.

12. Tragaltar des Hl. Gregorius, katholische Pfarrkirche Siegburg,[2] Darstellung in Email Champlevé, auf blauem Hintergrunde.

13. Wyscehrader Evangelienbuch zu Prag.[3] Vor der Perikope von Epiphania die «Hl. drei Könige».

II. Gruppe.

1. Relief auf der Bronzetüre des Hauptportales des Domes zu Hildesheim. Rechter Flügel, viertes Feld von unten, *a.* 1015.[4] Charakter antiker Kunst gewahrt. Die Figuren der drei bartlosen Magier «mit den Oberkörpern so weit vorspringend, daß die Köpfe sich völlig vom Grunde lösen». Charakteristisch der perspektivisch richtig gezeichnete Rundnimbus der Madonna.

2. Elfenbeinrelief auf der Schmalseite eines Tragaltärchens in der Benediktiner-Abtei Melk in Nieder-Oesterreich, (zwischen 1050—1075).[5] Geschenk der Markgräfin Schwanhilde, der Gemahlin Ernst des Tapferen aus dem Hause Babenberg.

---

[1] A. Ebner: «Missale Romanum». Freiburg 1896, pag. 2 und Abbildung in Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier: «Der Psalter Erzbischof Egberts». pag. 57. Nach Janitschek (a. a. O., pag 72 ist das Evangeliar für Otto III. (983–1002) geschrieben; wohl zu früh angesetzt; auch die Darstellung der Magier als Könige dürfte auf eine spätere Zeit weisen

[2] Aus'm. Weerth, a. a. O., II. Bd., 29.

[3] Beissel «Des Hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim». Hildesheim 1891. pag. 16.

[4] Beissel, «Der Hl. Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst». pag. 43. — Bode, «Geschichte der deutschen Plastik». Berlin 1901. pag. 23. — Otte. «Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters». Leipzig 1883. pag. 528.

[5] K. K. C. C., 15 Jahrg Wien 1870, pag. XXXI. — Otte, a. a. O., pag. 147.

Streng romanischer Stil. Figuren kurz und gedrungen, mit großen Köpfen. Bei den Königen das byzantinische Motiv der «verhüllten Hände». Links von der Madonna zwei weibliche Profanfiguren mit eigentümlicher Handhaltung, die vordere die Linke erhoben, unterstützt durch die Rechte am Ellenbogen; die zweite gleichsam den Segen nachbildend.

3. Antiphonarium im Stifte St. Peter zu Salzburg *a.* 1064.[1] Der Aelteste vor der Madonna auf dem linken Knie ruhend, rechts von ihm die beiden andren Könige in vorgebeugter Stellung.

4. Opfer-Reliquiar Dom Osnabrück.[2] Byzantinisches Vorbild. Gestalten deutsch.

5. Elfenbeinrelief eines Reliquiars im Großherzoglichen Museum zu Darmstadt. Strenge Gebundenheit der Form.

* * *

Blatt 18 des illustrierten Evangelienbuches des Hl. Bernward im Dome zu Hildesheim,[3] *a.* 1014—1022 (von «Diakon Guntbald zu Hildesheim» nach Beissel). Komposition von besonderem Interesse; denn der Meister hat so mangelhaftes perspektivisches Verständnis, daß er deshalb untereinander im Raume darstellt, was hintereinander gehört. So zerlegt er die Komposition und verteilt auf die obere Hälfte des Blattes das Motiv des in der Krippe liegenden Christusknaben, während in der unteren Hälfte die drei langbärtigen Magier mit goldenen, mitraartigen Mützen ihre halbkugelförmigen, goldenen Geschenke darbringen. Die Madonna fehlt.

II. Die Kompositionen im 12. und 13. Jahrhundert.

Zwölftes und dreizehntes Jahrhundert lassen sich nicht scharf gegeneinander abgrenzen. Generation gibt eben an Generation die Legende und das Schema ihrer künstlerischen Aus-

[1] K. K. C. C., 14. Jahrg. Wien 1869, pag. 167 u. pag. 189.
[2] Schriever, «Der Dom zu Osnabrück und seine Kunstschätze», Osnabrück 1901, pag. 54.
[3] Beissel, a. a. O., pag. 5. Taf. VI.

gestaltung weiter. So lange in der Architektur der neue gotische Stil in Deutschland noch nicht eingedrungen und die Malerei beeinflußt hat, ist es in der Regel der romanische Bau, in dem die feierliche Zeremonie vor sich geht. Die einzelnen Figuren werden gewöhnlich unter Rundbogen gestellt, die sich galerieartig fortsetzen, selbst an den Einfassungen kommen die Formen des zeitgemäßen Stiles zur Geltung.

Die anatomischen Kenntnisse und das Sehen der Figuren im Raume fangen an, sich zu schärfen. Das Gefühl für den organischen Zusammenhang wird lebendiger. Die Magier haben sich müde gelaufen, ihr hastiges, naives Eilen ist zum Stillstand gekommen. Jetzt erst fängt man an, den Akzent auf die Worte der Schrift zu legen: «und fielen nieder und beteten es an.» So wird aus dem Akte der Darbringung der Opfer-Gaben die eigentliche Adoration Christi.

In den Kompositionen können wir folgende wichtige und ihre Datierung ermöglichenden Motive feststellen. Die Darstellung der Madonna als Himmelskönigin, auf dem Haupte die Krone, findet im 12. Jahrhundert nur ausnahmsweise statt, z. B. auf dem Portalreliefe St. Paul und auf dem Schreine der «Hl. drei Könige» im Dome zu Köln, im 13. Jahrhundert dagegen begegnen wir diesem Motive häufiger.

Sehen wir von dem Deckengemälde der Stiftskirche zu Lambach aus dem Jahre 1190 ab, so läßt sich behaupten, daß seit der Mitte des 12. Jahrhunderts an Stelle der drei Magier mit der phrygischen Mütze drei Könige mit der Krone auf dem Haupte dargestellt werden. Der greise König ruht von dem 13. Jahrhundert an fast ausnahmslos auf einem oder auch auf beiden Knieen. Durch dieses neue Motiv wird die «Starrheit einer Gruppe von drei sich hintereinander befindenden Stehfiguren wesentlich gemildert.» Das Niederknieen zerlegt sich öfters in zwei Momente: der greise König hat es ausgeführt, während sein jüngerer Glaubensgenosse erst im Begriffe ist, sich vor dem Christusknaben zu beugen.

Seit dem 13. Jahrhundert gewinnt die Szene dadurch an Lebendigkeit, daß der zweite zu dem dritten Könige sich wendet und ihn auf den wiedererschienenen

Magierstern aufmerksam macht.[1] Es liegt meist nur der einseitige Ausdruck eines psychischen Vorganges vor, es fehlt die wechselseitige Beziehung der beiden Figuren aufeinander, die das Kriterium in den Kompositionen des 14. Jahrhunderts werden soll! —

Zwölftes Jahrhundert.

I. Gruppe.

1. Evangeliar aus Innichen, Universitätsbibliothek Innsbruck.[2] Noch Magier in hastiger Eile; neu das Motiv der zwei den Christusknaben umschwebenden Engelgestalten.

2. Evangeliar der Kgl. Bibliothek Berlin.[3] Stark beschädigt, Kind in der Krippe liegend. Könige. Der Erste im Begriffe, sich zu beugen.

3. Kasula aus dem Stifte St. Blasien im Schwarzwald, aufbewahrt im Stifte St. Paul in Kärnten. Erste Hälfte des 12. Jahrhunderts.[4] Nebeneinanderstellung der Könige. Der zweite und dritte gleichalterig.

4. Evangeliar aus Altamunster. Hof-Staats-Bibliothek München, cod. lat. 2939. Motiv des Niederknieens beim ersten Könige stark betont. Beachtenswert die hohe Haltung der rechten Hand der Madonna.

5. Gebetbuch der Hl. Hildgard. Rheinisch. Hof-Staats-Bibliothek München, cod. lat. 935, cod. e. pict. 114. (Taf. III). Handhaltung der Madonna wie bei I_4. Der Christusknabe sitzt aufrecht mit übergeschlagenem Beine da und hält die ausgestreckte Rechte den Königen entgegen. Die obere Inschrift lautet: «Salutis nostrae auctorem magi in cunis venerati sunt et de thesauris suis mysticas ei species obtulerunt.» Die untere: «Hi brengent di dri Kunige unseremo heren diu offer.»

---

[1] Dieses Motiv findet sich übrigens zum erstenmal in einem Sarkophagrelief aus dem 5. Jahrhundert, jetzt im Museum des Laterans; vgl. Hamilton, a. a. O., pag. 5.

[2] Abbildung in K. Atz, «Die christliche Kunst in Wort und Bild», Regensburg 1899, pag. 62, Abb. 64.

[3] Abbildung in Rietschel, a. a. O., pag. 19.

[4] Jahrbuch d. K. K. C. C. IV. Bd. Wien 1860. pag. 117, 119. Abb. Tafel II.

6. Relief, katholische Pfarrkirche Gustorf bei Neuß. *a.* 1150.[1] Könige in aufrechter Stellung.

7. Tragaltar des Hl. Gregorius, gegen Ende des 12. Jahrhunderts. Katholische Pfarrkirche Siegburg.[2] Könige in aufrechter Stellung.

8. Alabasterrelief. Erzbischöfliches Museum Köln. Charakteristisch: Madonna auf Ruhebett unter Baldachin; Christusknabe halb stehend.

9. Grubenschmelzkästchen. Fürstliches Museum Sigmaringen. Der erste König auf rechtem Knie ruhend, der zweite und dritte auffallend groß und schlank, mit hochgehobenen Geschenken.

10. Altaraufsatz. Stiftskirche Klosterneuburg bei Wien. Meister Nikolaus von Verdun. (?) *a.* 1181.[3] Große Kraft des Ausdruckes. Dramatische Behandlung des Stoffes. Nebeneinanderstellung der Könige mit Heiligenschein. Typik: Dem Opfer Abrahams bei Melchisedek und dem der Königin von Saba bei Salomo im Alten Testamente wird im Neuen Testamente die «Anbetung der Hl. drei Könige» gegenübergestellt.

11. Romanische Deckengemälde. Stiftskirche Lambach. *a.* 1190.[4] Madonna in Vorderansicht. Magier. Rechts eine Profanfigur, vor der Brust die Rechte zum Zeichen des Gebetes, in der Linken einen nicht zu bestimmenden Gegenstand. Links Gabriel, und zwei Engel hinter dem Throne.

12. Evangeliarum aus dem Cistercienserkloster Hardehausen bei Warburg II. a. 1. Kgl. Landesbibliothek Kassel. Ms. theol. fol. 59. pag. 15, 16. (Taf. IV).[5] Die Madonna thront unter breitgespanntem, romanischem Bogen, in blauem Gewande und grünem, über den Kopf gezogenen Mantel. Von den drei Königen, in prächtiger, buntfarbiger Kleidung, ist der erste niedergekniet und hält mit ausgestreckter Rechten sein Geschenk dem Christusknaben entgegen. Zweiter und dritter im Gespräche.

[1] Düsseldorfer Ausstellung 1902.
[2] Düsseldorfer Ausstellung 1902. Illustrierter Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung. Düsseldorf 1902. Nr. 2833 und Abbildung dass.
[3] Lübke. a. a. O., pag. 260.
[4] Mitt. d. K. K. C. C. 14. Jahrg. Wien 1869, pag. 92 und pag. 98.
[5] Janitschek, a. a. O., pag. 145.

Deutliche Alters- und Größenunterschiede. Ein Zug leidenschaftlicher Erregtheit geht durch die Darstellung, und ein Drang, die innere Stimmung durch Haltung, Handbewegung und Gesichtsausdruck zu verdeutlichen. Bedeutende Arbeit eines westfälischen Meisters.

13. Wandgemälde Kathedrale Gurk (Kärnten) ca. *a.* 1190.[1] Der erste vor dem Throne knieend, der zweite nach dem Sterne deutend, zu dem eine nicht mehr völlig zur Darstellung gekommene Gestalt aufblickt.

14. Schrein der «Hl. drei Könige», Kölner Dom. *a.* 1198 Reihenfolge der Könige nach Pseudo-Beda. Neben dem zweiten Könige dicht an der Säule ist der in Köln gewählte Otto IV. dargestellt.[2]

15. Evangeliar in der Sakristei des Domes zu Köln.[3] Christusknabe mit dem Geschenke des alten Königs spielend, in grüner Tunika und rotem Mantel. Reihenfolge der Könige nach Pseudo-Beda. Die Linke des jüngsten Königs ruht auf der rechten Schulter des vorderen, in der Rechten das Horn der Salbung. Goldgrund.

II. Gruppe.

1. Evangeliar aus Salzburg. Hof-Staats-Bibliothek München, cod. lat. 15903. Madonna mit beiden Händen das segnende Kind haltend. Nebeneinanderstellung der Könige. Deutliche Altersunterschiede.

2. Elfenbein-Relief auf der Langseite des Tragaltärchens in der Benediktiner-Abtei Melk in Nieder-Oestreich.[4] (Anfang des 12. Jahrhunderts.) Madonna kleine, gedrungene Gestalt, nach vorn gebeugt.

3. Romanischer Speisekelch, Stift Welten in Tirol.[5] Ende des 12. Jahrhunderts. Darstellung auf drei Medaillons. Bei

---

[1] Mitt. d. K. K. C. C. Wien 1857, pag. 291. — Lübke, a. a. O., pag. 286.

[2] Fr. Bock, «Das Heilige Köln», Leipzig 1858, pag. 75. Abb. Tafel XII. — Lübke, a. a. O., pag. 258. — Springer, «Handbuch der Kunstgeschichte des Mittelalters», Leipzig 1902, pag. 220.

[3] Dank der gütigen Erlaubnis des Herrn Domkapitular Schnüttgen hat Verfasser Einsicht in dasselbe bekommen.

[4] K. K. C. C. XV. Jahrg. Wien 1870. pag. XXX, XXXI.

[5] K. K. C. C. Wien 1860, pag. XXXIII und Tafel III.

dem ersten und zweiten Könige das byzantinische Motiv der verhüllten Hände.

4. Gravierte Platte, Kronleuchter Aachen[1] *a.* 1190. Gute Zeichnung. Technik: Vorstudie zum Kupferstich. Jesusknabe stehend, in zierlicher Anmut seine Wange an die der Madonna gelegt. Bei dem ersten wiederum das Motiv der «verhüllten Hände.» Der dritte nur zur Hälfte sichtbar.

III. Gruppe.

1. Portalrelief des Frauenklosters St. Paul in Kärnten.[2] *a.* 1115. Madonna als Himmelskönigin mit Krone, letztere auch Jesus und die «Hl. Drei Könige». Rechts Joseph, das Scepter in der Linken. Ein schwebender Engel über der Madonna.

Dreizehntes Jahrhundert.

I. Gruppe.

1. Psalterium. Kupferstich-Kabinett Germanisches Museum Nürnberg. Geschenk des Herrn Adolf Leichtle in Kempten. Der Christusknabe schmiegt sich zärtlich an die Madonna und umfaßt mit seinem linken Händchen ihr Kinn. (Aehnliches Motiv wie in dem Kölner Gemälde der «Madonna mit der Erbsenblüte»). Der erste leicht gebeugt. Im Mittelgrunde Nebeneinanderstellung der beiden jüngeren Könige.

2. Psalterium aus Polling. Hof-Staats-Bibliothek München. cod. lat. 11308.

3. Reliquiensehrein. Liebfrauenmünster Aachen, *a.* 1220.[3] Der alte König kniet und hat die Hände anbetend gefaltet.

4. Chronikon Zwifaltense. Königliche Bibliothek Stutt-

---

[1] J. v. Falke, «Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes». Berlin 1888, pag. 58. — Aus'm. Weerth, a. a. O., II. Bd., pag. 101.

[2] K. K. C. C. IV. Bd. Wien 1860, pag. 105 und Abb. Lübke, a. a. O., pag. 212.

[3] Fr. Bock, «Der Reliquienschatz des Liebfrauen-Münsters Aachen». Aachen 1860, pag. 56.

gart, *a.* 1221.[1] Die eigentümliche Stellung des ersten Königs, leicht das rechte Knie gebeugt, den Oberkörper nach hinten geneigt, ergibt sich aus der Form der Komposition. Der erste und zweite in verhüllten Händen die Geschenke haltend.

5. Matutinalbuch des Mönches Conrad von Scheyren *a.* 1240. Hof-Staats-Bibliothek München, cod. lat. 17401. cod. e. piet. 7b. Nebeneinanderstellung der Könige, die beiden ältesten knieen.

6. Relief, Vorhalle der Domkirche Münster (Westfalen) *a.* 1250. Könige mit Palmen. Die Himmelskönigin en face.

7. Schrein des Hl. Suitbertus, Kollegiatkirche Kaiserswerth, *a.* 1264.[2] Der zweite deutet naeh dem Sterne.

8. Nordwestportal. Martinskirche Colmar Maistres Humbert (?). Zwischen der Madonna und dem greisen Könige eine Engelgestalt. Der zweite deutet mit der Reehten nach dem Christusknaben; hinter ihm der dritte, in beiden Händen das Geschenk. Links die Rosse der «Hl. drei Könige».[3]

II. Gruppe.

1. Breviarium aus Aldersbach, Hof-Staats-Bibliothek Münehen, cod. lat. 2640, cim. 163b. Der erste versucht niederzuknieen. Motiv der «verhüllten Hände».

2. Reliquientafel, katholische Pfarrkirche Mettlaeh. *a.* 1220.[4]

3. Fresko-Gemälde Pisweg.[5] Das Motiv der «Ill. drei Könige» zu Pferd zeugt von einer von altchristlichen Sarkophagreliefs empfangenen Anregung. Der zweite deutet nach dem Sterne, welchem sie gefolgt sind.

4. Gesticktes Meßornat, ehemalige Nonnenabtei Göß (Steiermark). Zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts.[6] Komposition

---

[1] Vgl. Haseloff, «Eine thüringisch-sächsische Malerschule aus dem 13. Jahrhundert» in «Studien zur Deutschen Kunstgeschichte», Heft 9. Janitschek, a. a. O., pag. 123.

[2] Düsseldorfer Ausstellung 1902, Katalog Nr. 449. Aus'M. Weerth, a. a. O., II. Bd., pag. 44.

[3] Bode, a. a. O., pag. 81.

[4] Aus'M. Weerth, a. a. O., III. Bd., pag. 103.

[5] K. K. C. C. XV. Jahrg. Wien 1870, pag. XVI.

[6] K. K. C. C. III. Bd., Jahrg. 1858. Wien, pag. 92, 93.

in Medaillons. Zu beiden Seiten des Thrones zwei Tauben, auf Kugeln sitzend, als Symbole der Reinheit und Milde. In dem rechten Medaillon die drei Könige «Kaspar», «Balthasar» und «Melchior».

5. Relief an der Südseite des Presbyteriums der gotischen Kirche zu Obermauern in Tirol.[1] Der erste auf beiden Knieen ruhend. Der zweite deutet nach dem Sterne. Links hinter der Madonna Joseph. Außerhalb des Hauses ein Pferdehalter mit den königlichen Rossen.

III. Gruppe.

1. Chorapsis des nördlichen Seitenschiffes, Patrocli-Dom Soest. Die Himmelskönigin in blauem, bordiertem Untergewande und rotem Rocke. Wulstartiges, rotes Kissen auf dem Throne. Roter Schemel. Könige stehend und Krone noch auf dem Haupte, in der Linken das Zepter. Zur Rechten der Himmelskönigin: Gabriel mit Apfel und Zepter. Dann Joachim und Anna. Diese drei Heiligenscheine.

2. Freskobild, Rundkapelle Mödling.[2] Christuskind das Kinn der Madonna umfassend. Thron mit romanischem Blattwerke, der Schemel mit kleinen Rundbogen und Kreuzchen geziert. Der zweite deutet nach dem Sterne, der dritte, ernst und sinnend vor sich hinblickend, weist mit der Rechten auf sein Geschenk. Rechts von der Madonna das fürstliche Stifterpaar, Herzog Heinrich III. von Mödling und seine Gemahlin Richsa von Böhmen.

3. Wandgemälde in Santa Maria Lyskirchen, Köln.[3] Die Himmelskönigin mit dem Zepter. Der zweite deutet nach dem Sterne. Die rechte Seite nehmen zwei Evangelisten zur Ausfüllung des Raumes ein. Blauer Grund.

4. Tympanon, Dom Freiberg *a.* 1250.[4] Madonna in vollendeter Schönheit und Anmut, in der Rechten den Apfel haltend. Umgekehrte Reihenfolge der Könige, der dritte, zweite,

[1] K. K. C. C. III. Bd. Wien 1858, pag. 267, Tafel XI.
[2] K. K. C. C. II. Bd. Jahrg. 1857. Wien, pag. 177, Abb.
[3] Carl Aldenhoven, «Geschichte der Kölner Malerschule». Lübeck. 1902. pag. 12.
[4] Lübke, a. a. O., pag. 242. — Springer, a. a. O., pag. 213. «Klassischer Skulpturenschatz». Nr. 75.

erste. Zu beiden Seiten des Thrones je eine Engelgestalt. Weiter rechts Gabriel, das Zepter in der Rechten, wie der sitzende Joseph. Die Komposition eines Künstlers, dessen «persönliche innere Kraft sich mächtig regt».

* * *

Psalterium aus Aldersbach, Hof-Staats-Bibliothek München, cod. lat. 2461, cim. 163c. Darstellung im Initiale «B»; obere Rundung des Buchstabens enthält das Hauptmotiv.

Es ist noch zu erwähnen, daß in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Vorhalle des Freiburger Münsters[1] die «Hl. drei Könige» als Statuen mit der auf dem Mittelpfeiler der Türe angebrachten Statue der Madonna mit dem Christusknaben in Bezichung gesetzt sind. Spätere Beispiele: Die Darstellung im Bogenfelde des Portales der St. Lorenzkirche und an den Pfeilern der St. Jakobskirche zu Nürnberg.

III. Die Kompositionen im 14. Jahrhundert.

Eine neue Dispositionsart ist der Kunst des 14. Jahrhunderts zu eigen. Der Künstler vermeidet den überflüssigen Raum, — die Figuren schließen sich enger aneinander — er nimmt sie zusammen und stellt sie womöglich hintereinander. So entsteht die Vertiefung des Raumes. Das Aus- und Einspringen der Linien, das mächtige Ringen nach einer neuen Form, das Streben nach gesteigerter Kraft des Ausdruckes, Bewegung und wieder Bewegung, das sind die Kriterien der neuen Phase. Die Fläche wird in der Regel abgeteilt, dazu eignen sich drei gotische Bogen. So wird es leicht, den fünf Figuren ihren geometrisch nachweisbaren Platz zuzuweisen. Damit ist für die Anbetungskompositionen des 14. Jahrhunderts das Schema bestimmt, dessen Ursprung bereits in die französische Großplastik des 13. Jahrhunderts hinaufreicht, während

[1] Schnaase. «Geschichte der bildenden Künste». Düsseldorf. 2. Aufl. 1879, a. a. O., IV. Bd., pag. 292.

der Typus selbst durch die französische Elfenbeinplastik und die burgundische Miniaturmalerei der deutschen Kunst überliefert worden ist.

Unter dem rechten, gotischen Bogen thront die anmutige Himmelskönigin mit dem gewandeten, auf ihrem Schoße stehenden Christusknaben. Unter dem mittleren Bogen erscheint im Vordergrunde der greise König, welcher knieend das Gold darbringt. Es ist charakteristisch, wie der linke Arm gesenkt ist und die Last der Königskrone trägt. Dicht hinter ihm im Mittelgrunde steht sein jüngerer Glaubensgenosse, nach dem Magiersterne deutend, der über dem Haupte der Madonna schwebt, und hinblickend zu dem jüngsten Könige mit den Myrrhen, welcher unter dem dritten gotischen Bogen aufgestellt ist. Dieser lächelt, aber das Lächeln ist ein stereotypes. Es ist nicht der Ausdruck einer heiteren Stimmung, sondern der mißglückte, künstlerische Versuch in dem Streben nach gesteigerter Kraft des Ausdruckes. Er ist meist charakterisiert durch die Haltung seiner Hand in Schulterhöhe, die Innenseite dem Beschauer zugewendet. Das ist der Gestus der Orans.

Diese Verteilung der Figuren in dem Raume wird oft selbst dann noch beibehalten, wenn die gotische Architektur geschwunden ist. (z. B. Köln Museum Nr. 1, Nr. 364).

I. Gruppe.

1. Franziskaner-Missale. Erzbischöfliches Museum Köln. ca. *a.* 1302. Himmelskönigin mit Blume in der Linken. Auf der rechten Seite ihres Schoßes steht der Christusknabe. Der erste ruht auf beiden Knieen, Krone abgelegt. Der zweite deutet mit der Rechten nach dem Sterne. Der dritte sieht nach dem zweiten.

2. Hauptfenster über der Galerie des Mittelschiffes im Kölner Dom ca. *a.* 1302. Typen der Altersstufen schärfer ausgeprägt, die Körperverhältnisse sind normal geworden. [1]

---

[1] Carl Aldenhoven, a. a. O., pag. 20.

3. Elfenbeinrelief, Hof-Staats-Bibliothek Sigmaringen. Diptychon; «Anbetung»: untere Hälfte des rechten Flügels. Der zweite und dritte wie in dem Portalrelief der Lorenzkirche zu Nürnberg.

4. Elfenbeindiptychon, Fürstlich Wallersteinsche Sammlung Meihingen. Abguß Germanisches Museum Lichthof 25, Schrank I.

5. Elfenbeindiptychon im Besitze des Welsch-Nonnenklosters zu Trier.[1] Abguß Germanisches Museum Nürnberg. Die Krone der Madonna halten zwei sie umschwebende Engel.

6. Diptychon Nr. 119. Musée du Louvre.[2]

7. Elfenbeinrelief. Ehemalige Kirche des Germanischen Museums Nürnberg. Schrank XIII. K. P. 1838.

8. Ehemalige Kirche des Germanischen Museums Nürnberg, Schrank XIII. K. P. 1839. Christuskind umspannt mit seiner Linken den Hals der Madonna.

9. Elfenbeinrelief kleineren Formats, Lichthof Germanisches Museum Nürnberg. K. P. 721.

10. Elfenbeinrelief, Lichthof Germanisches Museum.[3]

11. Elfenbeindiptychon, Darmstadt.[4]

12. Diptychon im Besitze des Grafen Fürstenberg-Stammheim, Schloß Stammheim. Ein ausgesprochenes Beispiel, das die Herübernahme des Schemas von französischen Elfenbeintafeln deutlich zeigt.

13. Elfenbeinrelief Nr. 1387. National-Museum München.[5] 0,095 m hoch, 0,147 m breit.

14. Regula St. Benedicti. Elfenbeinrelief. Hof-Staats-Bibliothek. München. cod. lat. 23643, cim. 149a. (Taf. V.) Der zweite und dritte in lebendigster Wechselbeziehung.

---

[1] Aus'M. Weerth, a. a. O., III. Bd., pag. 91, Tafel VIII.

[2] E. Molinier, «Arts industriels» I, pag. 201. — Catalogue des Ivoires par E. Molinier, Paris 1896, pag. 247.

[3] Aus der Privatsammlung des Direktors von Essenwein.

[4] Gipsabguß im Lichthofe des Germanischen Museums Nürnberg.

[5] Katalog des bayerischen Nationalmuseums München. München 1896. VI. Bd., pag. 88, Tafel XXVIII.

15. Glasfenster, Klosterkirche Königsfelden.[1] *a.* 1320. Madonna ohne Krone.

16. Mittelfenster der Kapelle der «Hl. drei Könige», Kölner Dom.[2]

17. Diptychon, Großherzogliches Museum Darmstadt.[3]

18. Wandgemälde an der Südwand der hohen Steinschranke hinter den Chorstühlen des Kölner Domes,[4] zwischen *a.* 1322 bis 1330. Trennung der Könige durch Bergwände: jeder hat für sich in seiner Heimat den Stern geschaut. Im Vordergrunde zwei spielende Hasen; ziemlich gut beobachtet.

19. Relief, Dom zu Wetzlar. Ueber dem Haupt des knieenden Königs ein Engel, auf den sechsstrahligen Stern hinweisend.

20. Gebetbuch für Nonnen aus Nürnberg, aus Salzburg. Germanisches Museum Nürnberg, cod. germ. 101, Nr. 2009.

21. Biblia pauperum, Hof-Staatsbibliothek München, cod. lat. 23476, cod. c. pict. 72 b. (Nr. 1955).[5] (Taf. V.) Rundkomposition mit Inschrift: «Hic reges offerunt Christo nato munera».

22. Psalterium der Hl. Elisabeth, vollendet im Kloster Reinhardsbrunn. (Thüringer Wald).[6] Madonna ohne Krone.

23. Straßburger Münster, Seitenportal. In Anordnung und Ausführung im Geiste französischer Bildwerke des 14. Jahrhunderts. Madonna ohne Krone. Christusknabe unbekleidet. Engel auf Stern deutend.[7]

24. Medaillon eines Reliquienbehälters im Kloster Strahow bei Prag. Germanisches Museum Nürnberg. Der Blick der drei Könige auf den Jesusknaben gerichtet.

---

[1] Springer, a. a. O., pag. 350 und C. Elis, «Mosaik und Glasmalerei». Leipzig 1891, pag. 106.

[2] Aldenhoven, a. a. O., pag. 22.

[3] Ferd. Noack, «Die Geburt Christi in der bildenden Kunst». Darmstadt 1894, pag. 7.

[4] Aldenhoven, a. a. O., pag. 23.

[5] Vgl. die Darstellungen der Biblia pauperum in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, aufbewahrt im Stifte St. Florian im Erzherzogtum Oesterreich ob der Enns. Herausgegeben von A. Camesina. Erläutert von G. Heider. Wien 1863.

[6] J. Wlha, «Miniaturen aus dem Psalterium der Hl. Elisabeth». Wien 1898. Tafel XV.

[7] Bode, a. a. O., pag. 80.

25. Glasfenster, Mittelkapelle Kölner Dom.[1]

26. Glasfenster, Sakristei St. Gereon, Köln. Bei dem mittleren Könige bemerkt man einen jener wunderlichen Zeichenfehler, die in diesen dekorativen Werken öfter vorkommen, indem die linke Hand, die auf den Stern weist, umgedreht ist.[2]

27. Relief, Hauptportal Lorenzkirche, Nürnberg.[3] Um *a.* 1350. Beachtenswert die Gebärdensprache der beiden jüngeren Könige. Links ein zwerghafter Träger mit der Geißel vor drei Kamelen. Handlung im Freien: Bäume, Sträucher. Der stehende Christusknabe nur zum Teil noch erhalten.

28. Statuen am dritten und vierten Pfeiler im Innern der Lorenzkirche. Um *a.* 1360. Madonna stehend.[4]

29. Linke Seite der Chorwand der St. Jakobskirche. *a.* 1360—65. Arbeit eines Schülers oder Gesellen des Portalmeisters der Lorenzkirche.[5]

30. Relief am Chörlein des Sebalder Pfarrhofes. Um *a.* 1370. Germanisches Museum. Der erste und dritte Magierkönig dem Lorenzer Meister der Anbetung nachgeahmt.[6]

31. Unbekannter Meister der Kölnischen Schule. Um 1360.[7] Köln. Wallraf-Richartz Museum. Nr. 1. Das ist ein echtes Bild frühkölnischer Kunst, das heißt feingliedrige, lange und magere Figuren von schlanker Art, in weiten, faltenreichen Gewändern. Für diesen unbekannten Meister ist besonders charakteristisch die Behandlung der Unterarme, so schwach und dünn, wie ein Rohr. Der Christusknabe steht langbekleidet auf dem Schoße der gekrönten Mutter und langt nach dem Golde, das der greise König, halbknieend, darreicht. Dieser hält die Krone in der Rechten. Der zweite König mit langem Backenbarte zeigt auf den Stern über der Madonna, zu dem der dritte bartlose,

---

[1] Aldenhoven, a. a. O., pag. 21.
[2] Aldenhoven, a. a. O., pag. 22.
[3] Lübke, a. a. O., pag. 376. — Bode, a. a. O., pag. 91. Graf Pückler-Limpurg. «Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts». Straßburg 1904. pag. 13.
[4] Pückler-Limpurg, a. a. O., pag. 21.
[5] Pückler-Limburg, a. a. O., pag. 32.
[6] Pückler-Limpurg, a. a. O., pag. 39. «Die Entstehungszeit des Werkes fällt ungefähr mit dem Sebalder Chore zusammen, der ja 1366 begonnen wurde». (pag. 38.)
[7] Nr. 1. Katalog Wallraf-Richartz-Museum Köln 1902.

mit erhobener Linken, emporblickt. Alle fünf Figuren haben Heiligenscheine.

32. Krypta des Münsters zu Basel. Mittleres Kreuzgewölbe nach 1363, der Einweihung des Münsters, entstanden.[1] Höchste Einfachheit in der Komposition; Zeichnung durch wenige kräftige Linien gegeben. Der knieende Alte, der mit beiden Händen den Pokal dem Christusknaben darreicht, trägt die Züge Kaiser Karls IV., der 1365 in Basel sich aufhielt. Der zweite deutet mit der Linken nach dem Sterne, auf welchen der Engel hinweist. Der dritte blickt nach dem zweiten.

33. Wandgemälde, Kirche Velemer (Ungarn) *a.* 1378.[2] Der zweite und dritte hoch zu Roß, der erste abgesessen; auf seinem Schimmel sitzt ein Affe, der die Zügel hält (Motiv weist auf die Heimat der Magierkönige). Neben dem zweiten ein Mohr, der durch einen Trunk sich laben möchte, aber von einem Diener des Gefolges daran gehindert wird. Landschaftlicher Hintergrund, weiße Gebirgskette, Bäume; vorn ein aufgescheuchter Hase und ein vom Hund verfolgter Hirsch. Die landschaftlichen Züge wollen nur als Andeutungen aufgefaßt sein.

34. Hochaltar, Kölner Dom, aus St. Klarenkirche stammend. Zwischen 1370—1380 entstanden.[3] Meister Wilhelm von Herle hat den Geschmack der Altkölnischen Schule, die die weichen Formen, das Zarte und Dünne, bevorzugt. Die Madonna repräsentiert das Ideal jugendlicher Schönheit. Mit hoher Krone auf dem Haupte sitzt sie auf erhabenem Throne, ein liebliches Gesicht mit hoher, zartgewölbter Stirne, tiefliegenden, weit auseinanderstehenden Augen, feiner Nase und zierlichem Munde mit vollen Lippen. Leicht zugespitzt ist das Kinn. Ueppig fluten in langen Strähnen über die schwachen Schultern die Haare herab. Auf ihrem Schoße hält sie das kräftig gebildete, gut modellierte Kind, das segnend die Rechte erhebt, während seine Linke mit dem Golde spielt. In den gläubig

---

[1] Vgl. in Mitteilungen der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel, «Die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel» von H. Bernoulli. Basel. 1878.

[2] K. K. C. C. XVIII. Jahrg. Wien 1873. pag. 206 u. Tafel III.

[3] Aldenhoven, a. a. O., pag. 53. — Janitschek, a. a. O., pag. 210. Merlo, «Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit», pag. 958. «Zeitschrift für christliche Kunst». VIII. Jahrg. 1895. Tafel III

blickenden Augen des alten, weißbärtigen Königs liegt die Weihe tiefreligiöser Stimmung. Hinter ihm im Mittelgrunde stehen die beiden kleinen Könige; das ist eine andere und natürlichere Formensprache wie bei den älteren Meistern. In den Lüften schwebt eine Gruppe von drei Engeln mit Bischofsmützen in den Händen, komponiert nach dem Schema des Dreiecks.

35. Deutscher Maler *a.* 1380. (westfälisch-böhmisch.) Köln. Museum 364. Madonna auf hölzernem Throne mit gotischer Architektur, das nackte Kind liegt auf ihrem Schoße. Der junge, bartlose König ist eine edle, hoheitsvolle Gestalt, voll Schönheit. Stil Meister Konrads von Soest. Die Figuren sind kräftiger geworden. Zunehmendes Studium des menschlichen Körpers.

36. Altarbild im nördlichen Querschiffe der Wiesenkirche zu Soest *a.* 1390.[1] Von links nahen die Könige in kurzen, flatternden Gewändern. Stellung und Bewegung etwas ungeschickt, aber Zeichnung sehr bestimmt. Roter Grund mit goldenen Sternen.

II. Gruppe.

1. Ciborium im Chorherrenstifte Klosterneuburg (Nieder-Oesterreich).[2] *a.* 1317—1335, zur Zeit des Probstes Stephan von Sierendorf.

2. Altartuch, Wiesenkirche Soest.[3] Jüngster König von Frevlerhand herausgeschnitten.

3. Antipendium, Domschatz in Salzburg.[4] Der Christusknabe steht neben der Madonna auf einem Steinsockel. Joseph auf Krückstock gelehnt. Neben dem jüngsten Könige eine zwerghafte Gestalt mit Reitstock, den auf dem nächsten Felde dargestellten drei Rossen Ruhe gebietend.

4. Chorbischofstab aus Silber (Gabelung), Kölner

[1] Aldenhoven, a. a. O., pag. 96, 97.

[2] K. K. C. C. VI. Bd. Jahrg. 1861, pag. 295, Tafel VII. K. K. C. C. XVIII. Jahrg. Wien 1873, pag. 160. — Ferd. Luthmer, Handbuch der Schmelzarbeit: «Das Email». Leipzig 1893, pag. 99, Abb.

[3] J. Aldenkirchen, «Die mittelalterliche Kunst in Soest». Bonn 1875, pag. 25, Tafel V.

[4] K. K. C. C. VII. Bd. Jahrg. 1862, pag. 291, Tafel II.

Domschatz.[1] Stiftung des Erzbischofs von Geunep (1349—67); damit seine Entstehungszeit bestimmt.

5. Marmorrelief vom Hochaltare des Kölner Domes. Wallraf-Richartz-Museum. *a.* 1350. Der Mangel des Raumes ist wohl der einzige Grund, weshalb der Meister den Vorgang nur durch eine einzige königliche Gestalt angedeutet hat.

6. Tragaltar aus dem Stifte Admont (Steiermark), jetzt im Kloster St. Paul in Kärnten, *a.* 1375.[2] Komposition auf drei Medaillons verteilt, in dem dritten die Rosse der «Hl. drei Könige».

7. Wandgemälde in dem ehemaligen Schlosse von Forchheim (Franken).[3] Technik primitiv. Auffallend starke Konturen. Rot gemusterter Grund. Die Wandfläche in einzelne Nischen geteilt; je in einer Nische eine Figur. Die klare Konzentration auf die Hauptfigur ist dadurch gestört.

8. Bischofskamm aus Elfenbein, Königl. Museum Berlin.[4] Madonna auf Lagerstätte, in den Armen das nackte Kind. Links Joseph. Ochs und Esel.

9. Unbekannter Maler der Kölnischen Schule um 1380. Köln Museum Nr. 6. Der stehende Christusknabe greift mit beiden Händen nach dem Deckel des Gefäßes. Der zweite zeigt nach dem Sterne. Hinter ihm der dritte. Goldgrund.

10. Triptychon aus der Kölner Schule. Gemäldegalerie Sigmaringen Nr. 199.[5] Die Gestalt der Madonna in brokatenem Untergewande, blauem Mantel und weißem Schleier weist auf den Formenkanon der alten Kölner Schule. Der alte König küßt das Füßchen des Christusknaben.

11. Flügelaltar in der Kirche von Bad Wildungen. Meister Konrad, Ende des 14. Jahrhunderts.[6] Verwandt und ähnlichen Charakters, wie das Dreikönigsbild in der St. Paulskirche Soest. Anordnung nahezu die gleiche. Die Rechte des

---

[1] Bock, a. a. O., pag. 7, Tafel IX.

[2] K. K. C. C. XVIII. Jahrg. Wien 1873, pag. 163, Tafel II.

[3] Das Schloß steht an der Stelle der 1246 zerstörten karolingischen Pfalz. Henry Thode, «Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert». Frankfurt a. M. 1891, pag. 10.

[4] Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften». IV. Bd. Frankfurt 1883, Tafel 278.

[5] Bock, a. a. O., pag. 7. Tafel IX.

[6] Aldenhoven, a. a. O., pag. 101. — Photographie in gütigster Weise von Herrn Hofrat Aldenhoven zur Verfügung gestellt.

Christusknaben ruht auf der Brust der Madonna, zu der er sich zurückwendet.

12. Gemäldegalerie Augsburg Nr. 1. Unbekannter Meister. Holztafel. Tiefblauer, goldgemusterter Grund. Wegen Raummangels nur ein einziger König in langem, grünem Gewande mit Goldbordüre und rotem Mantel. Links von der Madonna als Himmelskönigin, blickt der weißbärtige Joseph hervor, den Rosenkranz in der Linken.

13. Flügelaltar in Grabow in Mecklenburg. *a.* 1379.[1] Es ist ein neuer Menschenschlag, der uns in den einzelnen Gestalten entgegentritt. Große Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Soester Arbeiten. Geringe anatomische Kenntnisse, namentlich in der Darstellung des Christusknaben und des dritten Königs.

14. Portalbogen-Vorhalle der Frauenkirche Nürnberg, (zwischen 1355—1361), Relief selbst wohl um die Wende

[1] Ad. Goldschmidt, «Lübecker Malerei und Plastik bis 1530». Lübeck 1889, pag. 5. Tafel 2a.

des Jahrhunderts. 1880 renoviert.[1] Vor einem roten, von zwei Engeln mit weit ausgebreiteten Flügeln gehaltenen Dorsale — das Motiv erinnert an die Imhofsche Madonna — hält die Madonna in langem, blauem, über den Kopf gezogenen Gewande das auf ihrem Schoße sitzende Kind. Der unsicher auf den Knieen ruhende alte König hat das Händchen des Christusknaben ergriffen. Rechts von dem jungen Magierfürsten steht ein Diener des Gefolges, mit hochgeschwungener Geißel, die drei Rosse an der Leine haltend. Blauer Hintergrund.

---

[1] Schnaase, a. a. O., VI. Bd., pag. 242. — Bode, a. a. O., pag. 92. Pückler-Limpurg, a. a. O., pag. 102 läßt das Relief im Jahre 1411 entstanden sein.

ZWEITES KAPITEL.

Rogier van der Weyden und sein Einfluß auf die deutsche Kunst.

Bevor wir uns einer genaueren Betrachtung der Kunstwerke des 15. Jahrhunderts zuwenden, ist es erforderlich, auf ihre historischen Voraussetzungen einzugehen. Diese scheinen unfaßbar zu sein, so groß ist der Inhalt und so reich ist ihre Geschichte. Sie lassen sich jedoch in dem einen Namen «Rogier van der Weyden» († 1464) zusammenfassen und bestimmen, mit dessen «Anbetung der Hl. drei Könige», etwa von der Mitte des 15. Jahrhunderts an, die deutschen Künstler in enger und vertrauter Fühlung verblieben sind.

Die Art, wie Rogier den überlieferten Stoff behandelt und umgestaltet hat, macht seine Größe aus, und so es ist begreiflich, warum er wie kein andrer den deutschen Meistern als ein glänzendes Vorbild erscheinen mußte.

Enthalten wir uns jedoch der Ausführung dieses Gedankens, um sogleich aus dem Bilde heraus das Neue zu verstehen.

Vor dem mittleren, mit dem Kruzifixe geschmückten Pfeiler einer kapellenartigen Ruine, deren Rückwand in ein großes Fenster aufgelöst ist und so den Ausblick frei gibt, sitzt die Maria in tiefblauem, langem Gewande. Man kennt die Madonna Rogiers van der Weyden, mit dem feinen, ovalen Gesichte, die Augenlider sind schwer, die Nase lang und voll der schöne Mund. Auf dem Schoße sitzt der nackte Christusknabe, mit den großen, blauen Augen munter in die Welt blickend. Wie er die Hände hinhält, die Füße krampfhaft anzieht, wie sein Körper scharf gezeichnet ist, das sind alles Eigentümlichkeiten, die den Stil des Meisters kennzeichnen. Zu der Armut und Niedrigkeit,

die Rogier durch die Hauptgruppe der Madonna mit dem Christusknaben versinnbildlicht, stehen die reichen Magierkönige in der kostbarsten Pracht der Kleidung in scharfem Kontraste. Der älteste von ihnen ist niedergekniet, er hält mit der Linken das Füßchen des jungen Gottes, während er seine Linke zum Kusse an die Lippen führt. Eine prächtige, charaktervolle Erscheinung ist dieser greise König. Wie er wohl geheißen haben

mag? Man vermutet in ihm ein fürstliches Porträt, das des Herzogs Philipp des Guten. Hinter ihm erblicken wir seinen jüngeren Glaubensgenossen, im Begriffe sich zu beugen, während dem Mohrenkönige, der die Züge Karls des Kühnen trägt, ein Diener einen prächtigen Pokal überreicht.

Links im Vordergrunde auf der oberen Treppenstufe steht Joseph in rotem Hirtengewande, den Stock in der Rechten, zu

dem Wunder hinschauend, das sich während seiner Abwesenheit vollzogen hat. Der Stifter des Gemäldes, Peter Bladelin, der Schatzmeister des Herzogs von Burgund, lehnt sich links im Vordergrunde an die Backsteinmauer, in ritueller Gebetshaltung, den Rosenkranz in der Hand. Alles ist der Idee des Ganzen angepaßt; selbst die zahlreichen Details, an denen das Bild so reich ist, zerstreuen nicht.

Neben den meisterhaft dargestellten Hauptmomenten fesselt uns der Blick auf die schöne Landschaft. Dicht an die Ruine reihen sich grüne Hügel an, zwischen ihnen führen Wege hindurch. Wie anders lautet doch die Legende der «Hl. drei Könige», wenn sie ein Rogier van der Weyden darstellt! Er erzählt, es gibt viel zu sehen, es ist viel los. Neugieriges Volk reckt sich rechts im Mittelgrunde fast den Hals aus, um alles genau miterleben zu können; man achte auf den rechts Stehenden, wie er so neugierig und zudringlich herausgafft.

Auf der Dorfstraße herrscht Werktagstreiben. Es ist Abend geworden, die Leute stehen an der Haustüre, um die Erlebnisse des Tages auszutauschen. An der Dorfschmiede wird vor dem Feierabende rasch noch ein Ackerpferd beschlagen, ein müder Wanderer läßt sich im Schatten des großen Baumes nieder, er labt sich an einem frischen Trunke. Jede Einzelheit erregt unser Interesse, sie ist aber kein nebensächliches Motiv für den Meister. Er studiert die Natur, die Menschen, die Tiere mit gleicher Liebe. Diese Kunst, so treuherzig und schlicht zu erzählen, daß wir uns mitten hinein in das Bild versetzt fühlen, und Vergangenheit und Gegenwart eins sind, mußte den treuen, sorgfältigen deutschen Meistern sympathisch sein; das Natürliche und Schlichte, das Herzliche und Naive, das sagte ihnen zu.

Das Rogiersche Dreikönigsbild, das lange Zeit S. Columba[1] in Köln zierte und seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts in der Münchener Alten Pinakothek Gegenstand der Bewunderung ist,[2] ist die Anbetungskomposition, die, wie wir sehen werden, im Großen wie im Kleinen die deutsche Kunst von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an mehr oder weniger beeinflussen wird.

[1] Vgl. Merlo, in Zeitschr. f. christl. Kunst. II, 1889. pag. 76.
[2] Aldenhoven, a. a. O., pag. 193, 408 Anm. 325 a.

DRITTES KAPITEL.

Die Malerschulen des 15. Jahrhunderts.

I. Die Kölnische Schule.

I. Das Altarbild der «Hl. drei Könige» im erzbischöflichen Museum zu Utrecht[1] gehört zu den frühesten Bildern der Kölnischen Schule. Es ist zwischen den Jahren 1410—1420 entstanden. Wir kennen den Namen des Meisters nicht, aber der Stil des Ganzen ist der modifizierte Stil der Schule Wilhelm von Herle's. Man erinnert sich, ähnlichen Figuren bei dem Meister der «Madonna mit der Bohnenblüte» begegnet zu sein, indessen sind es vielleicht mehr noch italienische Eindrücke, die hier nachklingen. Der Meister hat den Orient mit eigenen Augen gesehen, wahrscheinlich von Venedig aus; denn seine Zeichnung erinnert an oberitalienische Vorbilder.[2] In den venetianischen Adorationsgemälden lernte er wohl die Vorliebe für den Negertypus aus eigener Anschauung kennen, und so erklärt es sich, daß er als erster deutscher Maler im 15. Jahrhundert den Mohrenkönig in die Anbetungskomposition aufgenommen hat. Die jugendliche, reizvolle Madonna, die großen, schlanken Könige in ihrer majestätischen Haltung zeugen von einer Idealität, die weit über die bisherige Kölnische Kunst hinausreicht. Der edle, vornehme Kopf der Hl. Jungfrau, mit Perlendiadem geziert, umrahmt von breitem, goldenem Nimbus, das ist der Ausdruck eines neu erwachten Schönheitsgefühles. Die Komposition durchweht

[1] Aldenhoven, a. a. O., pag. 132.
[2] Aldenhoven, a. a. O., pag. 130.

ein vornehmer Geist, die Stimmung ist feierlich, dem Zwecke des Altarbildes entsprechend. Das Bild ist schön, wenn nach Wölfflin «schön ist, was den Eindruck des Ruhigen und Machtvollen gibt».

II. Werkstatt des «Älteren Meisters der Hl. Sippe». Köln. Museum Wallraf-Richartz Nr. 60.[1] Das ziemlich unbedeutende Gemälde läßt sich gleich als frühes Werk der Kölnischen Malerschule bestimmen — nach Aldenhoven ist es am Ende der zwanziger Jahre entstanden, denn um diese Zeit war die Werkstatt des Meisters der Hl. Sippe noch in Tätigkeit, — durch die Art, wie die kleinen, häßlichen Figuren den Raum füllen. Mag es auch im Sinne des Bestellers gelegen haben, die Komposition auf eine lange Fläche zu verteilen, sicher ist, daß der Künstler ungeschickt zu Werke gegangen ist und die Figuren der Szene nicht gesetzmäßig zu gruppieren verstanden hat. Man erblickt am weitesten rechts die Madonna in blaugrünem Gewande; von links nahen dem Christusknaben die «Hl. drei Könige» in weiten Zwischenräumen, und da auf der linken Seite der Tannenholztafel ein leerer Raum vorhanden ist, werden noch drei Reiter als Gefolge dargestellt. Es ist nicht nötig, näher ins Einzelne zu gehen, die Komposition ist zu unbedeutend. Nur ein entscheidendes Wort spricht sie hinsichtlich der Tracht, die einen Wechsel der Mode zeigt.

III. Kölner Dombild von Stephan Lochner[2] († 1452). *a*. 1440. (Taf. VI.) Stephan Lochner schildert, aber er erzählt nicht. Er hat zwar einige wenige lebendige Köpfe, aber er ist besser im Ruhigen, Feierlichen, als im Bewegten. Es ist eine prachtvolle, vornehme Komposition, die dem Zeitgeschmack des kirchlich gesinnten Köln gut entsprochen haben muß. Zwei Hauptgruppen rechts und links werden formiert, dadurch wird die Madonna zur dominierenden Mittelperson. Ein neues Ideal weiblicher Form hat sich herausgebildet, ein herrlicher Typus, der mit der altkölnischen Zierlichkeit vollständig bricht: ein breites Oval,

---

[1] Aldenhoven, a. a. O., pag. 146.

[2] Aldenhoven, a. a. O., pag. 170. «Wenn Lochner gegen 1430 nach Köln gekommen ist, so wird das Bild in der Rathanskapelle gegen 1440 entstanden sein». — Thode, a. a. O., pag. 233, Janitschek, a. a. O., pag. 227. Lübke, a. a. O., pag. 429.

rund das Kinn und voll der Hals. Wie die Madonna die Rechte mit den gespreizten Fingern breit auf das Leibchen des geliebten Kindes aufgesetzt hat, ihre linke Hand sein ausgestrecktes Füßchen berührt, das ist ein völlig neues und herrliches Motiv. Das rechte Beinchen des Christusknaben ist auffallend hochgezogen und verkürzt, sodaß das rechtwinkelig gebrochene Sitzen entsteht. Der göttliche Knabe hat voll Liebreiz und Anmut zum Segen die Hand über den greisen König erhoben.

Die Hauptschönheit des Bildes ist die Gestalt des knieenden Königs mit den tiefgedrückten Schultern und dem hochgehobenen Kopfe. Die leichte Neigung seines edlen Hauptes und das Zusammenlegen der schön geformten Hände, daß sie sich fast völlig decken, sprechen unendlich persönlich an. Aus seinen Augen leuchtet die ganze Kraft seiner gläubigen Gesinnung heraus. Ihm gegenüber ist der zweite König auf blumenreichem Rasen niedergekniet. Stephan Lochner ist sorgfältig und treu in der Darstellung der Gräser und Blumen am Boden. Durch die Art, wie er beobachtet, und nicht unterlassen hat, die Rasenfläche durch einen Hirschkäfer zu beleben, hat er die Andeutung gegeben, daß die Malerei nichts andres sei, als die Nachahmung der Dinge, wie sie sind. Auch der junge Mohrenkönig, der im Mittelgrunde rechts von der Himmelskönigin hervorschaut und seine Linke in ähnlicher Weise wie die Madonna auf seiner kräftigen Brust ausgebreitet hält, beweist, daß das Gestreckte der altkölnischen Schule aufgehört hat, und das Auge jetzt nach volleren, kräftigeren Formen begehrt. Bei der Darstellung des Gefolges, das rechts und links von der Madonna steht, und von den Schutzheiligen Kölns, der heiligen Ursula und dem heiligen Gereon angeführt wird, hat Stephan Lochner wiederum das Bewegte vermieden und mehr das feierliche Herumstehen um den Angebeteten gegeben. Eine Sammlung andachtsvoller, zum Teil erstaunter Gesichter. Wie konnte Lochner auch anders den Reflex des Wunders schildern, wenn er der kölnischen Auffassung gerecht werden wollte? Das wunderbare Ereignis ist feierlich erfaßt, die Szene vorgeführt mit dem tiefsten Eindruck auf den Beschauer.

IV. Der Schule Stephan Lochners gehört das neuerdings zurückgestellte Bild des Wallraf-Richartz-

Museums Nr. 94 an, *a.* 1460.[1] (Taf. VII). Das Kompositionsschema weist auf das Kölner Dombild zurück; man erkennt ohne weiteres, daß man es mit einem Schüler des Dombildmeisters zu tun hat, dem eigene Erfindung nicht gegeben ward. Das einzig Selbständige, was er bringt, ist, daß er die Madonna mehr nach rechts und umgekehrt den Mohrenkönig von rechts nach links rückt. Dadurch wird aber die Komposition nicht besser. Die thronende Madonna ist eine Wiederholung aus dem Dombilde, mit den unverkennbaren Schwächen der unbedeutenden Schülerhand. Ihr Kostüm ist einfacher, die Aermel sind nicht mehr wie früher eng, sondern auffallend weit geworden. Die Linke hat eine weiße Nelke erhalten. Der holde Reiz und die Anmut ist gewichen. Das gilt auch für den Christusknaben. Er lächelt; es ist ein Lächeln gegen den Beschauer. Das ist zum erstenmal die reine Facestellung des Kopfes, gerade aufgerichtet, als ob er die Worte der Segensformel aussprechen wollte. Die beiden ältesten Könige nehmen den gleichen Platz ein. Wie unschön ist es, daß der Kopf des greisen Königs im Halse drinnen sitzt! Von den zum Teil häßlichen Gestalten des kleinen Gefolges ist nichts Besonderes zu bemerken.

V. Schule Stephan Lochners, Heisterbacher Altarwerk in München, Pinakothek Nr. 14.[2]

Dem unbekannten Maler hat Stephan Lochners «Madonna im Rosenhag» als Vorbild gedient. Der Gesichtstypus ist der gleiche, aber die Madonna ist von etwas gröberer Form.

VI. Im Jahre 1463 hat der Meister des Münchener Marienlebens sein Altarwerk «die sieben Freuden der Maria» für die Martinskirche zu Linz a. Rh.[3] gemalt. Damit ist auch das Entstehungsjahr für die «Anbetung der hl. drei Könige» gegeben. Die Madonna mit dem Christusknaben auf dem Schoße ist mit den beiden ältesten Königen und dem Joseph zusammengeordnet in eine offene Bogenhalle, in deren Hintergrund der Stall verlegt ist. Diese fünf Figuren bilden eine geschlossene Gruppe. Die Könige nahen dem jungen Gotte wie

---

[1] Aldenhoven, a. a. O., pag. 187.
[2] Aldenhoven, a. a. O., pag. 163.
[3] Aldenhoven, a. a. O., pag. 218. — Janitschek, a. a. O., pag. 234.

einem Freunde und der Madonna wie einer Mutter. Unverkennbar sind in dieser Figur die Anklänge an das Rogiersche Madonnenideal. Das feine Oval des Kopfes mit der zartgewölbten, hohen Stirne, die schweren Augenlider und das volle Kinn, das sind die Kriterien seines Stils, soweit er sich in dem Kopftypus äußert. Die Haltung des nackten Christusknaben, das Zurücklehnen des Kopfes, das Ausstrecken der kleinen Arme, die Richtung des Blickes der jugendlichen Mutter, die Umrahmung ihres schönen Gesichtes durch das faltenreiche Gewand, das zugleich als Kopftuch benutzt ist, auch das sind keine neuen Motive, ihr Ursprung weist auf die niederländische Kunst hin. Die Gestalt des Joseph ist bekannt. Ein trefflicher Porträtkopf ist der greise König. Sein herrlicher Bart erhöht den Eindruck seiner Würde. Neben ihm steht der Mohr, in häßlicher, höchst ungraziöser Positur; er dreht dem Beschauer den Rücken und den Kopf zu stark, über 90° nach der Seite. Das sind Fehler in der Zeichnung. Einem aufwartenden Ritter in prächtiger Stahlrüstung nimmt er eben einen Pokal ab, ein Motiv, das Rogier van der Weyden auf seinem Dreikönigsbilde geprägt hat.[1]

VII. Das Thema der «Anbetenden Magier» scheint in der Werkstatt des Meisters des «Münchener Marienlebens» mit einer gewissen Liebhaberei gepflegt worden zu sein. Zwei Kompositionen sehr verwandten Charakters sind uns erhalten, von welchen die eine in der Münchener Pinakothek (Nr. 30)[2], und die andre im Germanischen Museum (Nr. 26)[3] aufbewahrt ist. Das Nürnberger Gemälde wollen wir besprechen.

Ein Blick auf die Landschaft genügt, und wir erkennen, daß die Komposition nur in der Werkstatt des Meisters entstanden sein konnte. Schlecht gemalte Hügel reihen sich aneinander, mit einzelnen kurzstämmigen und dichtbelaubten Bäumen besetzt. Die Wege sind oberflächlich behandelt, die Linie des

---

[1] Aehnlichen Charakters sind die «Hl. drei Könige» auf einem Paar schmaler Flügelbilder des Kölner Museums Nr. 135 und 136. Auf dem einen Flügel stehen die beiden ältesten Glaubensgenossen mit goldenen Gefäßen auf Steinpostamenten unter Baldachinen, auf dem andren der jüngste mit Diener und Roß.

[2] Aldenhoven, a. a. O., pag. 228. Scheibler schreibt das Bild dem Meister des Marienlebens selbst zu.

[3] Aldenhoven, a. a. O., pag. 222.

Horizonts ohne jedes Verständnis der Perspektive geführt. Anziehend ist wenigstens die Hauptgruppe der Komposition; die hohe, schlanke Gestalt der Madonna thront in einer Kirchenruine, von der nur noch ein einziger, breitgespannter Bogen erhalten ist. Der künstlerische Wert dieser Figur kommt aber nicht auf Kosten des unbekannten kölnischen Malers; es ist die Rogiersche Madonna, an die er sich angeschlossen hat. In der Farbenbehandlung liegt der Wert dieses Kunstwerkes. Herrlich leuchten das Blau des weiten Gewandes der Madonna, das Grün beim alten Könige und das Violett bei dem jüngeren Glaubensgenossen. Auch die Figur des Joseph, der in seinem rotleuchtenden, weiß gefütterten Mantel mit blauer Kapuze hinter der Madonna steht, den breiträndrigen, schwarzen Hut in der Rechten, den langen Hirtenstab in der Linken, weist auf das Vorbild von S. Columba hin. Die beiden älteren Könige und die sieben Vertreter des königlichen Gefolges, das ist der Menschenschlag, der den Stil des Meisters charakterisiert. Es sind große Gestalten mit derben, harten Gesichtern, wirrem Haare und langen, kräftigen Nasen, auffallend dick ist die Unterlippe und mager die Finger. Die Gestalt des Mohrenkönigs ist wiederum verzeichnet, die Schultern sind zu weit nach der Seite genommen, der Kopf über 90° gedreht.

VIII. Etwa um die siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts[1] mag der Meister der «Verherrlichung Mariä» sein Anbetungsbild gemalt haben. (Im Privatbesitze des Kommerzienrats Beissel-Aachen.) Man wird in dieser Zeit kaum mehr ein größeres Gemälde ohne Zuziehung niederländischer Motive finden. In der Madonna, die in der Mitte einer gut erhaltenen Kirchenruine sitzt, erscheint die Rogiersche Maria, in ihrer Haltung einfach, ruhig. Mit großem Fleiße versuchte es der Maler, das ernste, würdevolle Antlitz nachzubilden; aber es blieb auch bei dem Versuche. Die Art, wie das weiße Kopftuch und der Mantel das ovale Gesicht umrahmen, wie die linke, feine Hand auf die Brust

[1] Aldenhoven, a. a. O., pag. 203. «War er gegen 1460 nach Köln gekommen, so ist er wohl mindestens bis 1480 tätig gewesen». pag. 206. «Zeitschrift für christliche Kunst». VII. Jahrgang. Heft 1. Düsseldorf 1894, pag. 6. Janitschek, a. a. O., pag. 236.

gelegt ist, auch das sind die Motive, die von dem Niederländer herrühren. Bei der Darstellung des alten Königs, der rechts von der Madonna niedergekniet ist, mag dem Meister der herrliche Greisenkopf des Dombildes vorgeschwebt haben. Ich kann aber nicht finden, daß, wie Firmenich-Richartz meint, in dem jugendlichen, braunlockigen Könige zur Linken der Madonna, die entsprechende Figur des Dombildes mit geringen Veränderungen wiederholt sei. Das Motiv, daß die hinter ihm stehende Figur einen Turban hält, ist uns von Stephan Lochner her bekannt. Auch weisen die beigeordneten Personen des Gefolges teilweise auf ihn zurück. Die Hintergrundsarchitektur, der freie Platz, rechts und links von palastähnlichen Gebäuden umgeben, sind ebenfalls in ihrer Art nicht neu.

IX. Der Reichsfreiherr von Landsberg in Velen (Westfalen) besitzt eine «Anbetung der Hl. drei Könige» von der Hand des «Jüngeren Meisters der Hl. Sippe».[1] (Taf. VIII). Es ist keine ausgesprochene Kölnische Komposition. Mit verschwenderischer Hand hat der Künstler Motive der großen, niederländischen Kunst über das figurenreiche Bild ausgestreut. Bis zur feinsten Einzelheit tritt alles deutlich vor unser Auge. Man spürt, daß der Meister seinen Formensinn vor allem an dem Studium Rogierscher Werke gebildet hat. Die Gestalt des Joseph, der die Rechte auf den runden, reichbesetzten Tisch gelegt, ist dem Rogierschen Dreikönigsbilde entnommen. Wie der nackte Christusknabe auf dem Schoße der Madonna sitzt, mit fröhlichem, offenem Blicke den Beschauer ansieht, die Hände weit seitwärts hält, das Füßchen nach Rogierscher Manier scharf anzieht, das setzt das liebevolle Studium des Vorbildes voraus. Der greise König hat sich vor dem Knaben gebeugt. Wer erkennt in ihm nicht Jan van Eycks «Mann mit den Nelken»? Zehn Figuren drängen sich auf den engen Raum im Vordergrunde zusammen. Es sind zum Teil Porträts, aber es fehlt ihnen der Eindruck der Lebendigkeit, er gibt eben die Personen, ohne einen bestimmten Ausdruck von ihnen zu verlangen. Fast gleichgültig ist der Eindruck, den sie auf uns machen. Die Bildfläche ist ziemlich sorgfältig einge-

[1] Aldenhoven, a. a. O., pag. 242.

teilt. Als Raumverdeutlichungsmittel dienen zwei hohe Pinienbäume, die aufgescheuchte Vögel umkreisen. Vornehme Reiter tummeln sich auf dem Schloßplatze, selbst ein Kamel und ein Elefant sind gemalt; dies merkwürdige Tier konnte — wie uns Aldenhoven zu erzählen weiß — der Maler in der Stadt studiert haben; denn «im Jahre 1483 brachte ein Diener des Kaisers, Hans Vlitzhover, einen Elefanten nach Köln, der von einem Sklaven geführt wurde. Dieser Sklave erstach den Elefanten und entfloh.»

X. In den neunziger Jahren wird wohl die Anbetungskomposition des «Meisters des Bartholomäus-Altares» entstanden sein (Fürstlich-Hohenzollernsche Sammlung);[1] denn der Schnitt der Kleidung und der Schuhe bei dem Gefolge der Könige weisen auf das Ende des Jahrhunderts.[2] Die ziemlich klare Komposition, der der Kupferstich Martin Schongauers zugrunde liegt (Bl. 6), zerfällt in zwei Gruppen. Die linke Gruppe bilden die Madonna mit dem Christusknaben und die beiden ältesten Magierkönige mit der weiter im Raume zurückgeschobenen Figur des Joseph; die rechte Gruppe besteht aus dem Mohrenkönige, dem knieenden Diener und zwei Personen des Gefolges. Der greise König hat sich vor dem jungen Erlöser gebeugt (analog dem Schongauerschen Stiche). Während bei dem Kolmarer Meister der zweite König die Beziehung zwischen der ersten und zweiten Gruppe herstellt, gehört dieser König in dem Gemälde noch zur ersten Gruppe. Der Mohrenfürst mit seiner hohen Klunkermütze und den Stiefeln mit langen Spitzen ist eine getreue Wiedergabe des Schongauerschen Stiches, der begleitende Diener in ähnlicher Stellung. Joseph wird nur in dem Kölnischen Bilde dargestellt. Im Mittelgrunde vor der Krippe mit Ochs und Esel — die bei Schongauer links im Vordergrunde hervorsehen — erscheint das greise Stifterpaar. Schongauer hat zwei langbärtige Alte, an die sich das be-

---

[1] H. Thode. «Zeitschrift für christl. Kunst». I, 1888, pag. 374; «Zeitschrift für christl. Kunst». 12. Jahrg. Heft I. Düsseldorf 1899. Taf. VIII, pag. 262. — Janitschek, a. a. O., pag. 512.

[2] Aldenhoven, a. a. O., pag. 256.

rittene Gefolge anschließt, der Bartholomäus-Meister gibt zwei junge, fröhlich blickende Leute.

Es ist ein eigentümlicher Menschenschlag, dem wir auf dem Bilde begegnen. Der Meister scheint eine gar schrillenhafte Sonderlingsnatur gewesen zu sein. Seine schmächtigen Gestalten sind unedel in der Auffassung und unwahr in der Gebärde. Eine maßlos outrierte Bewegung ist bei dem zweiten Könige wahrzunehmen. Er und der knicende Alte mit seinem gekniffenen Auge gehören wohl mit zu dem Unangenehmsten, das in den Anbetungskompositionen des 15. Jahrhunderts gemalt worden ist. Wie unnatürlich ist der Typus der Madonna! Man achte auf die fast kreisrunde Kopfform, die feine, schmalrückige Nase und die schweren Augenlider, die die Klarheit des Blickes vermissen lassen. Das Schönste an dem Bilde ist die Farbe, die in voller Kraft leuchtet.

II. Die Allemannisch-Schwäbische Schule.

I. Konrad Witz aus Rottweil hat im Jahre 1444 seine «Heiligen Drei Könige»[1] vollendet. (Genf. Musée archéologique). (Taf. VII). Die Komposition verdeutlicht, welchen Entwicklungsgang die deutsche Kunst durcheilt hat. Der Meister fängt ernstlich an, die Außenwelt zu sehen, wie sie in Licht und Schatten vor ihm liegt, er konstruiert den Raum unter Beibehaltung desselben Augenpunktes, er stellt Probleme der Perspektive auf, um sie so sorgfältig als möglich zu lösen, er versucht Licht- und Schattenwirkungen, die täuschend sind. Seine Fähigkeit perspektivischer Raumdarstellung verrät sich in der Art, wie der kapellenartige Bau, die Synagoge, schräg zum Beschauer gestellt ist. Dadurch erreicht Witz eine Tiefenwirkung, der Hintergrund wird durch eine Mauer mit Torbogen abgeschlossen, in dem die kleine Gestalt des eben heimkehrenden Joseph, mit Stock und einer Kanne in der Hand, seinen richtigen Platz findet. Ueber dem

[1] «Festschrift zum vierhundertjährigen Jahrestage des Ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen» 13. Juli 1901. Basel 1901, pag. 283. Taf. XX.

Eingange der Synagoge thront in einer Nische König David, die Harfe spielend, rechts und links an den Ecken stehen auf Postamenten zwei Statuen, wohl die Propheten Jesaja[1] und Micha.[2]

In das Innere der Synagoge ist der Stall verlegt, aus dem Ochs und Esel hervorblicken, die, wie das Pseudo-Matthäi-Evangelium berichtet, den jungen Erlöser auch angebetet haben. In einer Art Vorhalle, durch zwei Pfosten mit Querbalken und schräg abfallendem Ziegeldache gebildet, auf dem das Sonnenlicht spielt, sitzt die junge Mutter; ihr Blick ruht auf dem Kinde. Massig und schwer fällt das reich bordürte Gewand, so daß der Körper nicht recht zur Geltung kommen kann. Wie sie mit beiden Händen das geliebte Kind umfaßt, wie es auf ihrem Schoße sitzt, das rechte Beinchen angezogen, sein Blick von den Königen hinweg in die Ferne eilt, wie auf der in vollstem Sonnenlichte erstrahlenden Seitenwand das Bild dieser lieblichen Gruppe, wenn auch nur als Schattenbild, von neuem erscheint, wie der Mörtel an der Mauer abbröckelt, auf dem glänzenden Steinboden geometrische Figuren eingezeichnet sind, das sind alles Beispiele, die die Tendenz des Witzschen Stiles kennzeichnen.

In gebührendem Abstande von der Madonna ist der feinfühlige, greise König niedergekniet. Es ist ein edler Porträtkopf, man möchte wissen, wie er wohl geheißen haben mag! Die Gewandung ist auffallend weit, das eine Bein absichtlich zurückgenommen, so daß eine große, durchgehende Gewandlinie entsteht. Ihm folgt der zweite König in malerischer Zeittracht, mit langem, pelzbesetztem Leibrocke. Sein jüngerer Glaubensgenosse ist nichts mehr als ein Kompositionsfaktor; die Szene ist für ihn eine nicht recht verständliche Zeremonie. Er steht fest und stark, breitspurig da, mit durchgedrückten Knieen, die Hand auf der Hüfte, den Blick in die Ferne gerichtet. Wo Konrad Witz nur immer kann, verschwendet er bei der Kleidung den Stoff. Es genügt ihm nicht, daß seine Gestalten in weiter, üppiger Gewandung erscheinen, selbst in die Hände der beiden jungen Könige, die herrliche Geschenke darbringen, legt er wertvolle,

[1] Jes. 60, 3.
[2] Micha 5, 1.

lang herabflutende Gewandstücke. In seiner Haltung erinnert der Mohrenkönig an den bartlosen, höfisch geputzten Ritter auf dem Kölner Dombilde, der mit durchgedrückten Knieen, die Hand am Gürtel, glückselig auf die Madonna blickt. Auch in der Farbengebung, dem glänzenden Kolorit mit dem leuchtenden Lachsrot und Grün, der bräunlichen Hautfarbe mit weißen Lichtern[1], besteht eine Verwandtschaft mit Lochnerscher Kunstweise. Möglich, daß Witz das Bild seines Landsmannes in Köln gesehen hat.

II. Der Nördlinger Meister Friedrich Herlin[2] († 1499) hat das Thema der «Anbetenden Magier» am meisten von allen deutschen Künstlern des 15. Jahrhunderts behandelt, fünfmal, sodaß man ihn geradezu den Meister der «Hl. drei Könige» nennen könnte. Es kommen folgende Kompositionen in Betracht, die in bezug auf Gesamtanordnung, — Auffassung und Wiedergabe sich nur wenig voneinander unterscheiden. Wir besprechen die Bilder nach der Folge ihrer Entstehung.

1. Die «Anbetung der Könige», (*a.* 1459). Untere Hälfte des rechten Innenflügels eines ehemaligen Altares in der Nördlinger St. Emerans- oder Gottesackerkirche, jetzt in der Nördlinger Stadtgalerie. 2. Rechter Innenflügel des Hochaltares der Nördlinger St. Georgskirche. Wahrscheinlich aus der ersten Hälfte der 60er Jahre. Jetzt im Nördlinger Stadtmuseum. 3. Rechter Innenflügel des Hochaltars der St. Jakobskirche zu Rothenburg ob d. T. 1466. 4. Rechter Innenflügel des Seitenaltares (links) der Georgskirche zu Dinkelsbühl, wohl Ende der 60er Jahre. 5. Rechter Innenflügel des Hochaltares der St. Blasiuskirche zu Bopfingen 1472.

1. Das Nördlinger Bild (*a.* 1459). Daß der Meister nach Nördlingen gerufen worden sei, weil er mit niederländischer Arbeit umgehen könne,[3] davon merkt man in dieser Komposition wenig. Es ist eine ziemlich harte Formenbehandlung, der sich Herlin hier bedient. Ohne Schönheitsgefühl sind vor allem seine drei Könige gegeben, eine große Mäßigung im Pathos

---

[1] Aldenheven, a. a. O., pag. 170.

[2] Fr. Haack, «Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke». Straßburg 1900, in «Studien zur deutschen Kunstgeschichte». 26. Heft.

[3] Janitschek, a. a. O., pag. 282. — Haack, a. a. O., pag. 17, Abb. 2.

ist wahrzunehmen. Auch die Sorgfalt, mit der der Niederländer die Einzelheiten der Natur nachgeahmt hat, sucht man vergeblich. Die Madonna, die auf einfachem Sitze am Rande eines Feldwegs Platz genommen hat, der in kühnem Bogen nach dem nahen, turmreichen Städtchen führt, ist ein ganz veräußerlichter Typus des Rogierschen Madonnenideals. Das Gesichtsoval ist zu sehr in die Länge gezogen, die Augen ausdrucksloser, die zierlich geschwungenen Brauenbogen fehlen, und das Kinn ist zu spitz. Einfache, schlichte Mutterfreude ruht auf ihrem jugendlichen Gesichte. Die Gebärde des Christusknaben, der mit gekreuzten Beinchen auf dem Schoße der Madonna sitzt, ist kein Segnen mehr. Der alte König scheut sich, dem jungen Gotte vertraut zu nahen. Das zeigen der Abstand zwischen beiden, sein Blick und seine aufrechte Haltung. Hinter ihm steht der zweite König in reichem Gewande mit gewöhnlichen Mustern. Charakteristisch sind die perückenartige Haarbehandlung und die einzelnen, fein abstehenden Härchen. Nehmen wir noch den häßlichen Mohrenkönig hinzu, der neben ihm steht, und erinnern wir uns an das bekannte Motiv der Wechselbeziehung zwischen den beiden jüngeren Glaubensgenossen, so haben wir nahezu die Dispositionsart des 14. Jahrhunderts vor uns. Die Landschaft ist denkbar primitiv. Kahle Hügel reihen sich aneinander. Der Luftton ist golden.

2. Das Nördlinger Bild, (60er Jahre).[1] Es ist verwandten Charakters mit dem eben besprochenen und schließt sich ihm in der Hauptsache an. Die Dispositionsart ist ähnlich, die Komposition geschlossener. Das Schönheitsgefühl des Künstlers ist weiter entwickelt. Es ist eine größere Tiefenwirkung bei mäßig hohem Augenpunkt gegeben, und die Landschaft belebter. Der Goldton ist geschwunden und durch den natürlichen Himmel ersetzt.

3. Das Rothenburger Bild (*a.* 1466).[2] Die gedrängte, durch die Person des Joseph bereicherte Komposition, zeigt den flandrischen Einfluß am stärksten in der Darstellung der Madonna, des greisen Königs und des Joseph. Die Figur der Maria ist

---

[1] Haack, a. a. O., pag. 26, Abb. 3.
[2] Haack, a. a. O., pag. 33. Abb. 4.

zum erstenmal bei Friedrich Herlin ganz en face dargestellt, was auch von dem Könige im Mittelgrunde gilt. Der ornamentierte Goldgrund mit dem heraldisch stilisierten Vogel spielt bei dieser Komposition wieder eine große Rolle.

4. Das Bild der Georgskirche zu Dinkelsbühl.[1] Ende der 60er Jahre. Es ist noch nicht ganz klar gestellt, ob die Komposition wirklich von der Hand Herlins herrührt. Die Gesamtanordnung und die Auffassung sind zwar die gleiche, wie in den früheren Gemälden, aber die «Hl. drei Könige» repräsentieren einen völlig neuen Typus. Die Haarbehandlung, namentlich bei der Madonna (en face) ist keine Stileigentümlichkeit des Malers, auch weichen die Hintergrundsmotive von der üblichen Art unseres Künstlers wesentlich ab. Es scheint trotzdem aber kein Grund zu bestehen, das Bild Herlin abzusprechen. Die gründliche Restauration und die Tätigkeit einer zweiten, übermalenden Hand werden den ursprünglichen Zustand verändert haben.

5. Das Bopfinger Bild (1472).[2] Die Figuren sind mehr zusammengerückt. Das Gefolge ist auch hier wieder nicht dargestellt. Die Hintergrundsarchitektur weist zahlreiche niederländische Motive auf. Das ausdruckslose Gesicht der Madonna ist voller, der Christusknabe auf ihrem Schoße auffallend klein geworden. Die beiden ältesten Könige gehören zu den häßlichsten Erfindungen Friedrich Herlins. Die eckige Bewegung des Alten, der blöde Blick des jüngeren Glaubensgenossen und die gezierte Haltung seiner rechten Hand mit dem Kronenhute sind unangenehm wirkende Motive. Rekonstruiert man sich den Körperbau des Mohrenkönigs und beobachtet man seine Stellung und Haltung, so fällt es auf, daß der Kopf auf die viel zu schmale Brust zu weit nach links aufgesetzt ist.

III. Der Ulmer Maler Hans Schüchlin († 1505) hat im Jahre 1469 für die Herren von Gemmingen auf dem Altarwerke der Kirche in Tiefenbronn seine «Hl. drei Könige» gemalt. Es ist eine ziemlich geschlossene und abgerundete Komposition. In der Mitte sitzt die jugendliche Madonna mit dem Christusknaben

[1] Haack, a. a. O., pag. 56, Abb. 12.
[2] Haack, a. a. O., pag. 39, Abb. 9.

auf dem Schoße. Der alte König hat sich gebeugt und betet den jungen Gott an. Rechts neben ihm steht der jüngere Glaubensgenosse in blondem Barte, es folgt der jüngste Magierkönig, der noch nicht als Mohr dargestellt ist, in der Rechten das Geschenk. Es ist nicht nötig, näher ins einzelne zu gehen. Als eine künstlerische Persönlichkeit von scharf ausgesprochener Eigenart[1] erweist sich Hans Schüchlin in diesem Bilde nicht. In der Behandlung der reich belebten Landschaft liegt der Wert dieses Kunstwerkes; sie spricht für das entwickelte Raumgefühl des Ulmer Meisters.

IV. Der Konventuale des Dominikanerklosters in Rothenburg Martin Schwarz erweist sich in seinem Anbetungsbilde des Germanischen Museums (Nr. 132) als ein Meister niederen Ranges. Die Komposition ist vermutlich die erste Frucht seines künstlerischen Schaffens. Es fehlt ihm jegliches Gefühl für Schönheit. In der Mitte einer Ruine sitzt die Madonna mit häßlichem Gesichte. Die Augen sind mandelförmig, der Blick ausdruckslos, die rechte Wange wie geschwollen, der Mund zu weit nach links gerückt. Besser ist der Faltenwurf der reichen Gewandung. Der nackte Knabe mit seinen rötlichen Haaren ist nicht viel schöner. Das abstehende, also besonders sichtbare Ohr ist zu lang, die Nase knollig, die Augen sind zu groß, das Leibchen zu dick. Auch hier ist der Mund verschoben. Vor ihm kniet der greise König in aufrechter Haltung. Die Hände sind zwar gefaltet, aber der Blick ist so unheimlich finster, daß er wenig Vertrauen erregt. Der jüngere Glaubensgenosse, der links neben der Madonna steht, und seinen rot ausgeschlagenen Kronenhut zum ehrfurchtsvollen Gruße lüftet, ist Martin Schwarz am besten geglückt. Rechts steht der Mohrenkönig, häßlich, was aber weiter nicht auffallend ist. Das Merkmal des Häßlichen gehört notwendig zum Begriffe des Negers.

V. Martin Schongauer († 1491) ist als Kupferstecher bedeutender, wie als Maler. Das beweist sein Anbetungsbild auf der Rückseite der «Geißelung Christi» im Museum zu Kolmar (Nr. 120).[2] (Taf. IX). Nach der heutigen Beschaffenheit,

[1] Janitschek, a. a. O., pag. 257.
[2] Janitschek, a. a. O., pag. 251.

so schön der Aufbau der Komposition, so feierlich die Handlung ist, darf die malerische Ausführung zwar nicht Schongauer selbst, wohl aber seiner Werkstatt zugeschrieben werden. Die Konturen sind schwerer, die Behandlung ist trocken geworden.[1] Die Figuren sind alle fast gleichmäßig belebt, das Prinzip der Kontrastierung findet kaum seinen Ausdruck. Joseph und der alte König werden durch nichts als durch die Stellung unterschieden. Man halte die Köpfe zusammen, so wird die vollkommene Ruhe des Ausdruckes ersichtlich werden. Alles einfache, ruhige Linien. Die Komposition steht mit dem Schongauerschen Kupferstiche in keiner Beziehung.

Die Madonna sitzt rechts in einem Stalle, halb befangen und vor Demut die Augen gesenkt. Das ist eine Erinnerung an den Rogierschen Kopftypus. Die schweren Lider der mandelförmigen Augen verdunkeln die Tiefe der Empfindung, durch die der Ahne Albrecht Dürers sonst so ergreifend wirkt. Unter all den schweren und ernsten Männertypen ist es erquickend, wenigstens den kleinen, nackten Christusknaben mit seinen krummen Beinchen in kindlicher Harmlosigkeit auf dem Schoße der Mutter zu erblicken. Der greise König ist niedergekniet und faltet die Hände. Bei ihm ein allerfüllendes Schweigen. Es ist wahre Anbetung, die sich hier vollzieht. Wir fühlen ihm sein religiöses Erleben nach. Die zweite Gruppe, zu der der Alte überleitet, wird durch die beiden jüngeren Glaubensgenossen und zwei bartlose, neugierige Männer gebildet, die hinter dem Mohrenkönige hervorschauen. Zu seinem schmucken, phantastischen, blendendweißen Kostüme steht die tiefschwarze Gesichtsfarbe in wirkungsvollstem Kontraste. Seine Haltung ist hart und eckig, das rechte Bein ist zu weit über das linke geschlagen, sodaß die Haltung verdreht ist.

In die Nähe einer Meeresbucht, gegen welche Berge steil abfallen, hat Schongauer die Szene verlegt. Zwischen den Pfosten der Holzhütte hindurch schweift der Blick in die Ferne; eine schön verklingende Uferlinie ist geführt bis zum Bergkegel am Horizonte, auf dem ein stolzes Schloß sich erhebt. Hier ist eine wirkliche Tiefenwirkung des Raumes gegeben, weil er konstruiert ist.

[1] Lübke, a. a. O., pag. 546.

Wir stehen am Vorabend der Kunst Albrecht Dürers, und man begreift, daß Schongauer den Weg anbahnte, den Dürer vollenden sollte.

VI. Kurz nach der Entstehung des Altarwerkes für die Wallfahrtskirche von Hausen, im Jahre 1488, hat Bartholme Zeitblom für die Pfarrkirche von Bingen bei Sigmaringen seine Anbetungskomposition gemalt. Als feinsinnigen Koloristen verrät sich hier der Ulmer Meister.[1] Die drei Könige sind einfache, große Gestalten, nach dem bekannten Schema des 14. Jahrhunderts gruppiert. Links sitzt die Madonna mit dem Christusknaben auf dem Schoße, vor dem der greise König kniet und hinter ihm steht der jüngere Glaubensgenosse, im Gespräche mit dem Mohrenkönige. Die Haltung der Madonna ist aufrecht, das Kostüm reich an Brokatmustern im Gegensatze zu dem einfachen, weißen Kopftuche, welches das hagere Gesicht mit der niederen Stirne, den mandelförmigen Augen und der kräftigen Nase umrahmt. Ihr Blick ist nicht suchend, sondern fest und klar auf den geliebten Knaben gerichtet; ein anziehender, kleiner Kinderkopf ohne jede Zurückhaltung im Ausdruck, entschlossen und voll Freude. Es ist charakteristisch für die Formenauffassung seines Stils, wie der muntere Knabe mit den beiden Händchen seiner eckigen Kinderarme ohne jede Grazie in dem Kelche wühlt, wie er seine Beinchen mit den platten Füßen anzieht, und wie die langfingerige Hand der Madonna den Kelch breit umfaßt. Der Huldigungsakt geht auf der Bühne eines mittelalterlichen Theaters vor sich, wo Dreikönigsschauspiele oft aufgeführt worden sind. So erklärt sich die tiefere Lage der Kirchenruine. Das ansteigende Gelände mit Hügeln und Schneebergen und dem abschließenden Goldhimmel sind als Hintergrund und Kulissen zu denken.

VII. Hans Holbein d. Aelt. «Anbetung der Hl. drei Könige» in der Münchener Pinakothek (Nr. 205) ist eine der letzten Darstellungen des 15. Jahrhunderts.[2] Sie zeigt den Ent-

[1] Janitschek, a. a. O., pag. 261 und F. A. Lehner. «Die Kunstwerke der Pfarrkirche zu Bingen bei Sigmaringen». II. Auflage. Sigmaringen 1870. Tafel 3.

[2] Von Hans Holbein d. Aelt. findet sich im Museum zu Basel eine Handzeichnung, die denselben Stoff behandelt. Der Kopf des greisen Königs ist nahezu der gleiche. Die Komposition ist später anzusetzen.

wicklungsgang, den die Komposition seither genommen hat. Es ist ein ziemlich symmetrisches Bild, die Mittellinie geht durch die tief sitzende Madonna hindurch, die Figuren rechts und links entsprechen sich annähernd. Sie sind eng zusammengedrängt und bilden einen ziemlich einheitlichen Komplex. Der Madonna — in voller Vorderansicht — ist die zentrale Stellung zugewiesen; eine liebliche Gestalt, voll plastischer Wirkung, und von Liebe erfüllt zu dem Christusknaben, der ruhig und sicher auf ihrem Schoße thront und aufmerksam hinsieht zu dem greisen Könige. Dieser ist eine häßliche Gestalt: die Art, wie er sich vorbeugt, mit beiden Händen das Händchen des Christusknaben ergriffen hat und mit seinen leblosen Augen scharf hinsieht, das erweckt den Anschein, als ob er eine Operation an dem Kleinen vornehmen wolle. So stellt kein großer Künstler einen glaubensbeseelten König dar, der sich gebeugt hat vor der Jugend des göttlichen Knaben. Rechts neben ihm in grünem Gewande steht der zweite König, eine biedere Gestalt, leicht nach vorn gebeugt, voll Achtsamkeit und Liebe zu dem Christuskinde herabblickend; links in braunem Rocke und grünem Mantel der entsetzlich abgemagerte Mohrenkönig. In ihm sind alle physischen Eigentümlichkeiten der Negerrasse in übertriebener Weise zur Anschauung gebracht: der häßliche Kopf mit absichtlich mißgestalteter Stülpnase, geschwollenen Lippen und vollem, halbgeöffnetem Munde; das Haar ist stark gekräuselt, und wie stier, ja unheimlich blickt er über die Madonna hinweg! Hier hat der ältere Holbein mit den stärksten realistischen und technischen Mitteln gearbeitet. Rechts im Mittelgrunde, zur Abrundung der Komposition und zur Ausfüllung des Raumes, steht der geistliche Stifter in langem, blondem Haare. Ein treuherziges Gesicht. Daneben ein Vertreter des Gefolges; am tiefsten im Raume zurückgeschoben, und ihm gegenüber Joseph, nachlässig den Kopf gesenkt.

III. Die Fränkische Schule.

I. In dem Chore der Lorenzkirche zu Nürnberg[1] kann man den ersten großen Eindruck von Hans Pleydenwurffs Jugendwerke bekommen. (Taf. X). Es ist eine große

[1] Thode, a. a. O., pag. 115.

Erzählung, die der Franke gibt; seine Phantasie hat sich zu deutlichen Vorstellungen emporgeschwungen. Wir glauben, die Huldigung der Magierkönige vor dem jungen Erlöser mitzuerleben, wir erfreuen uns an dem prächtigen Gefolge, dessen Spitze soeben die Ruinenstätte erreicht hat, und wir bewundern die herrliche Küstenstadt an dem belebten Hafen. Wollte man diese figurenreiche Komposition mit dem Adorationsbilde eines italienischen Meisters vergleichen, so dürfte Benozzo Gozzoli zu nennen sein.

In einer Kirchenruine sitzt links, vor einem kleinen, viereckigen Tische, die jugendliche Madonna in grünem Gewande mit reichen Bordüren, das weiße Tuch um das Haupt, von prächtigem Goldnimbus umrahmt. Er trägt die Inschrift: «Sancta Maria Virgo intemerata in partu».

Man kann eigentlich bei dem Typus und der Tracht der Madonna von einer Nachahmung Rogiers nicht reden. Das schöne Oval des vollen Gesichtes ist gewichen, die schweren Augenlider und die zierlich geschwungenen Brauenbogen fehlen. Hans Pleydenwurff steht hier noch unter dem Banne der Pfenningschen Gestalten mit den großen, dunklen Augen. Der kleine Christusknabe mit seinem dicken Kinderkopfe, dem verkürzten rechten Beinchen und dem fetten Leibchen, der so erstaunt die Stirne des knieenden Alten betrachtet, entspricht der Pleydenwurffschen Kunstweise. Es sind kleine Gestalten, die Könige wie die Vertreter des Gefolges. Der greise König hat sich gebeugt. Sein Gewand[1] ist rotbraun und mit weißem Pelz ausgeschlagen. Der jüngere Glaubensgenosse steht neben ihm, in der Linken hält er einen Pokal, die Rechte an dem Kronenhute. In kurzem Rocke mit weiten, roten Aermeln[2] und roten Schnabelschuhen ist der junge Magierkönig dargestellt, nicht als Mohr; vielmehr ist die hamitische Rasse durch seinen Diener vertreten, der einen ganz neuen Typus repräsentiert. Er überreicht eben seinem königlichen Herrn ein wertvolles Geschenk. Dieses Motiv ist alt; wir wissen, wer es geprägt hat. In

[1] Die hebräische Inschrift auf der Bordüre gibt keinen Sinn. Es kehren die drei Radikale חסן öfters wieder.

[2] Mit der Inschrift: OHRI . . . OIHWORHMR.(!)

der Darstellung des hinter der Madonna stehenden Joseph in der üblichen Tracht tritt das Niederländische deutlich hervor, und unverkennbar ist der Rogiersche Einfluß in der am weitesten rechts befindlichen Figur in merkwürdig gezwungener Haltung.

Im Mittelgrunde wird das große Gefolge mit den drei berittenen Standartenträgern sichtbar. Der Meister hat eine besondere Vorliebe für die Zeichnung von Pferden. In verschiedenen Stellungen malt er sie, in der Mitte des Bildes steht eines querüber. Die Landschaft ist reich und detailliert durchgebildet, der Augenpunkt ziemlich hoch genommen. Das Bild, in dem übrigens die neue Technik in Oelfarben noch nicht ganz glücklich angewendet ist, hat besondere Bedeutung sowohl für den allgemeinen Entwicklungsgang der Fränkischen Malerei, als auch für den des Meisters, dessen Stil zur vollsten Freiheit sich erst später entfalten sollte.

II. Im Jahre 1463 wurde zum Gedächtnis der Frau Benigna Hermbrand Tzingelin eine «Anbetung der Hl. drei Könige» angeblich von Hans Pleydenwurff[1] gemalt, die jetzt in der Wolfgangskapelle der Aegidienkirche zu Nürnberg zu sehen ist. Das hoch an einem Pfeiler aufgehängte Bild, sein stark übermalter Zustand und die ungünstige Beleuchtung erschweren dem Beschauer die Betrachtung. In der Mitte thront die Madonna als Himmelskönigin. Das nackte Christuskind ruht auf ihrem Schoße. Links von ihr kniet der greise König in rotem Gewande, rechts sein jüngerer Glaubensgenosse, neben welchem der Mohr steht. Es fehlt die Vertiefung des Raumes, und der Natursinn ist so schwach entwickelt, daß die Komposition in der Werkstatt Hans Pleydenwurffs entstanden sein dürfte.

III. Stark beeinflußt von Hans Pleydenwurff, ohne jedoch seine Originalität aufzugeben, zeigt sich die künstlerische Tätigkeit des «Meisters des Löffelholzschen Altares» in der «Anbetung»; (links Flügelbild auf der Außenseite dieses Altarwerkes in der Sebalduskirche zu Nürnberg).[2] Der Be-

[1] Vgl. Thode, a. a. O., pag. 116.

[2] Vgl. Thode, a. a. O., pag. 119. Verfasser konnte leider bei seinem zweiten Besuche Nürnbergs das Bild nicht mehr besehen, da es sich zur Wiederauffrischung in Augsburg befand.

schauer erblickt in der Mitte des Gemäldes die Himmelskönigin in langem, blauem Gewande mit kindlich, freundlichem Ausdrucke des Gesichtes mit der hohen Stirne, der kleinen Nase und dem kurzen Kinn. Auf weißem Tuche liegt auf ihrem Schoße der göttliche Knabe, der mit der zierlichen Rechten in dem Kästchen wühlt. In der Tracht des links von ihm knieenden Alten macht sich der flandrische Einfluß bemerkbar. Rechts von der Madonna ruht auf beiden Knieen der zweite König, die Rechte an dem Hut, das Geschenk in der Linken. Endlich hinter ihm der junge König, als einziger noch die Krone auf dem Haupte.

IV. Etwa in der ersten Hälfte der achtziger Jahre ist das Flügelbild auf dem Altarwerke in der Hallerschen Kapelle zum Heiligen Kreuz in Nürnberg[1] entstanden. (Taf. XI). Es ist fraglos die Arbeit Wolgemuts; seine Typen und seine Formenbildung begegnen uns wieder. In der Nähe eines Flusses spielt sich vor einer Kirchenruine der Huldigungsakt ab. Die Madonna in blaugrünem Mantel und brokatenem Rocke hält auf ihrem Schoße den ältlichen Christusknaben. Wir sind seinem Bilde bereits begegnet, Martin Schwarz hat in seiner Anbetungskomposition sich an Wolgemuts Christusknaben eng angeschlossen, wie ein Vergleich bestätigt. Der häßliche Kopf mit dem großen, rechten Ohre und der kolbigen Nase, der unfreundliche, ja blöde Gesichtsausdruck, die Art, wie sein linkes Händchen auf dem monstranzartigen Geschenke des greisen Königs ruht, wie sein rechtes Händchen die Rechte der Madonna berührt, das sind die Motive, die Wolgemut geprägt und Martin Schwarz übernommen hat. Man erwarte bei der Madonna, den «Hl. drei Königen»,[2] den wenigen Vertretern des Gefolges und dem Joseph keine idealen Schönheiten. Es sind immer dieselben häßlichen Gesichter mit den wirren, hölzern behandelten Haaren, den wenig zierlich geschwungenen Brauenbogen, die meist durch kurze, schwarze Parallelstrichelchen gegeben sind; die Augenlider sind

[1] Thode, a. a. O., pag 143.

[2] Die Inschrift auf dem Kronenhute des Mohrenkönigs lautet AIE MARIA AOR wohl: «Ave Maria, Sancta Regina»!

gerötet, wie blutunterlaufen. Das Inkarnat bei der Madonna und dem Christusknaben ist rötlichweiß, bei den männlichen Gestalten dunkelrot, stellenweiß blutrot. Die Farben sind satt und kräftig. Rot und Grün überwiegen. Der Hintergrund mit den Bergen ist oberflächlich, die Bäume sind detaillierter behandelt. Ueber der friedsamen Stätte schweben drei Engel in roter, weißer und gelber Gewandung; sie halten das Evangelium in den Händen und stimmen den Lobgesang an: «Ehre sei Gott in der Höhe!» Daß Wolgemut die Lorenzer Anbetung Hans Pleydenwurffs gekannt hat, beweist die Uebereinstimmung in der Behandlung landschaftlicher Motive, vor allem in der Wiedergabe des Wassers, der Bäume, Wege und Felspartien.

V. In dem Germanischen Museum zu Nürnberg ist mit Nr. 126 ein fränkisches Bild bezeichnet, dessen Farbenharmonie auf einen sehr tiefen Ton gestimmt ist. Es ist, als ob das Gemälde in dunkle, braune Farbe getaucht sei. Diese koloristische Eigentümlichkeit weist auf die Malweise Michael Wolgemuts, allein die dürftige Behandlung der Landschaft, das mangelnde Verständnis der Perspektive lassen eine Arbeit der Wolgemutschen Werkstatt erraten.

In der Mitte thront die Madonna mit rötlichen Haaren, auf ihrem Schoße sitzt aufrecht der Christusknabe, seine linke Hand ruht auf dem rechten Knie, seinen rechten Arm hat der alte König ergriffen. Man gewinnt sofort den Eindruck, daß der Kopf des greisen Magierkönigs nicht eine freie Erfindung des unbekannten Schülers von Wolgemut sein kann. Ohne Frage hat er das Porträt des «Kanonikus Schönborn» von Hans Pleydenwurff benutzt. Es fällt auf, daß in dem späteren Bilde der Würzburger Geistliche jugendlicher aufgefaßt ist, es fehlen die zahlreichen, fein gemalten Runzeln des alten Kopfes, das Inkarnat ist mehr rosa gehalten, dagegen ist die Zahl der grauen Kopfhaare wesentlich vermindert. Man wolle aus der Figur des greisen Königs keine Schlußfolgerungen auf die Entstehungszeit des fränkischen Bildes ziehen. In der Adorationskomposition hat es sich darum gehandelt, die Züge des Kanonikus Schönborn nur im allgemeinen wiederzugeben. Ein eigentliches Porträtbild verlangt dagegen unbedingten Anspruch auf Wahrheit. Man vergleiche hierzu das Bildnis des knieenden Stifters in ganzer

Figur auf der Schönbornschen Kreuzigung von Hans Pleydenwurff. (Germanisches Museum Nr. 100).

Der zweite König ist ein echter Typus Wolgemuts. Der Mohr steht neben ihm und hält in der Rechten sein eiförmiges Geschenk mit dem fälschlichen Monogramme Albrecht Dürers. Die Inschrift auf seinem Kronenhute lautet: «CHAR. REX DE ORIENT».[1]

IV. Die Westfälische Schule.

I. Gruppe.

1. Die «Anbetung» in der Kirche St. Pauli zu Soest *a.* 1404, Meister Konrad. Die Madonna auf hohem Throne ist eine höchst anmutige, schlanke Erscheinung. Beachtenswert der jüngste König, ein besonderes Ideal höfischer Zierlichkeit verkörpernd.[2]

2. Flügelbild in der Kirche zu Froendenberg (Westfalen). Richtung Conrads von Soest.[3] Verschmelzung kölnischer Einflüsse mit solchen der Soester Malerschule; Kölnisch vor allem der Typus der Madonna, (Formenideal Meister Wilhelms festgehalten). Der alte König aus dem St. Paulibilde entnommen.

---

[1] Nur zu erwähnen ist das vierte der neun kleinen Tafelgemälde, die in einem gemeinsamen Rahmen von der Form einer Predella in einer Reihe zusammengefügt sind, zum Ersatz der nicht mehr vorhandenen Predella des Bamberger Altares, (National-Museum München). Charakteristisch für den unbedeutenden schwäbischen Meister des 15. Jahrhunderts ist die Behandlung der Gewandfalten, die durch dicke, schwarze Striche angedeutet sind, sein männlicher Typus mit der kolbigen, gebogenen Nase, dem breiten, häßlichen Munde und den scharf gezeichneten Brauenbogen. Eine unbedeutende Komposition ist ferner die «Anbetung der Weisen» im rechten Seitenschiffe der St. Lorenzkirche zu Nürnberg (am besten von der Treppe mit dem Rattenreliefe zu betrachten), eine Gedenktafel für Hans Schmidmayer († 1476). Es ist eine Kopie nach Dürerscher Komposition, die 1606 renoviert worden ist.

[2] Aldenhoven, a. a. O., pag. 100.

[3] Zwischen 1410–1422 von der Aebtissin Segele von Hamme gestiftet; vgl. Nordhoff, «Die Kunst und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen». Leipzig 1881, pag. 139.

II. Gruppe.

1. Bild des Triptychons des Jakobusaltares der Wiesenkirche Soest.[1] Anfang des 15. Jahrhunderts. Uebersichtlich geordnete Komposition. Zum erstenmal in der westfälischen Schule der Mohrenkönig.

2. Unbekannter Meister der westfälischen Schule aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Köln Museum Nr. 368. Neues Motiv. Dem zweitältesten Könige der Vortritt, der die Hand des Christuskindes küßt. Zahlreiche genrehafte Motive.

V. Miniatur-Malerei.

I. Gruppe.

1. Initiale «E» eines niederrheinischen Psalteriums um 1450. Kupferstichkabinett Germanisches Museum Mm. 71. (Abb. pag. 1). Komposition eines unbedeutenden rheinischen Meisters, der nach bedeutendem Vorbilde gearbeitet hat. Der zweite König deutet mit ausgestreckter Linken nach dem Sterne.

2. Initiale «D» eines Manuskriptes, Evangelien und Festtagsepisteln enthaltend. Stadtbibliothek Nürnberg. Solg. Mss. 9 pag. 6. Nürnberger Maler Franzendorfer *a.* 1498. Einfluß Dürers. Ungewöhnliche Reihenfolge der Magier: der erste, dritte und zweite König.

3. Gebetbuch. Germanisches Museum. Ehemals im Besitze der Eva von Schwarzenberg, geb. Gräfin von Montfort.

4. Initiale «D» einer niederdeutschen Pergamenthandschrift. Hofbibliothek Sigmaringen.

5. Initiale «D» einer niederdeutschen Pergamenthandschrift. Hofbibliothek Sigmaringen Nr. 325. Niederländischer Einfluß.

II. Gruppe.

1. Breviarium Romanum. Stadtbibliothek Nürnberg. Hertel Mss. 3 pag. 64 b. Kleine, unbedeutende fränkische Komposition. Kein Mohrenkönig.

---

[1] Aldenhoven, a. a. O., pag. 110: «Es ist höchst unwahrscheinlich, daß dies Werk schon im 14. Jahrhundert entstanden sei; da der Maler ein ziemlich roher Geselle ist, wird seine Zeit schwer festzustellen sein».

2. Handschrift *a.* 1465. Stadtbibliothek Nürnberg. Solg. Ms. 15, pag. 122.

3. Initiale «A» eines fränkischen Psalteriums von *a.* 1496. Kupferstichkabinett Germanisches Museum. Mm. 375. Wechselbeziehung zwischen den beiden jüngsten Königen nach dem Schema des 14. Jahrhunderts.

4. Initiale «E» eines Psalteriums aus dem Jahre 1496. Kupferstichkabinett Germanisches Museum. Mm. 363. Blatt 34. Gr. Form. Böhmischer Meister «Mathie Kehcz.»

III. Gruppe.

1. Initiale «A» eines Schwäbischen Psalteriums. ca. *a.* 1450. Kupferstichkabinett Germanisches Museum.

2. Initiale «E» eines Psalteriums *a.* 1480. Kupferstichkabinett Germanisches Museum. Mm. 313. Nürnberger Arbeit.

VIERTES KAPITEL.

Die Plastik im 15. Jahrhundert.

Die Plastik des 15. Jahrhunderts hat im Verhältnisse zur Malerei nur wenig bedeutende Anbetungskompositionen aufzuweisen. Sie stehen unter dem Einflusse der Kunst der Malerei, deren Schöpfungen wir soeben besprochen haben, und deren allgemeine Resultate auch für die Plastik gültig sein dürften.

I. Gruppe.

1. Anbetung durch Einen der «Ill. Drei Könige». Schwäbische Schule. Meister des Kreglinger Altares(?) ca. 1480—90. Ehemalige Kirche des Germanischen Museums Nürnberg. (Taf. VIII).

Bedeutende Arbeit eines unbekannten schwäbischen Meisters. Die Art, wie die schöne Madonna mit dem Ausdrucke mütterlicher Liebe ihre linke Hand flach ausbreitet, wie das feine, reliefierte Geschenk in ihr ruht, wie ihre rechte Hand auf das Knie des geliebten Kindes aufgesetzt ist, dessen Beinchen sich kreuzen, wie die vornehme Gestalt des greisen Königs, dessen Gesicht von Glaube und Seligkeit spricht, mit zarten Händen die Rechte des Christusknaben ergreift, das sind alles originelle Motive, die treffend gestaltet sind. Sorgfältig ist die Haar- und Gewandbehandlung gegeben, lebendig der Ausdruck, schön sind die weichen Gesichter mit der feinen, schmalen Nase.

2. Holzrelief. Kaiserkapelle des Kgl. Schlosses. Nürnberg Nr. 522.

3. Relief am Hochaltare in der Frauenkirche zu Krakau

von Veit Stoß[1] ca. 1480. Lebendige Schilderung, hohe Gestalten. Uebertriebene Bewegung der Figur des jüngsten Königs, der mit gebogenen Hüften, wie ausschreitend, mit hochgehobener Linken hinter dem greisen vor dem Christusknaben knieenden Könige steht.

4. Hochrelief von Lindenholz (0,90 m hoch, 0,78 m breit). Bayer. National-Museum Münehen.[2] Nr. 594. Schleeht erhaltene Komposition.

5. Relief. (1,17 m hoch, 1,15 m breit), aus der Sehloßkapelle zu Grünwald bei Münehen. Um 1490—1500. Nationalmuseum München Nr. 901.[3] Ueberaus hohe und kräftige Gestalten mit rundlichen Gesiehtern. Faltengebung und Haarbehandlung, Gesiehtstypus und Stellung des alten Königs mit dem Holzsehnittwerke vom Marienaltare zu Blaubeuren verwandten Charakters. Der nackte Christusknabe steht auf dem Sehoße der Madonna. Der zweite und dritte im Mittelgrunde, im Gespräehe. Joseph.

6. Hochrelief von Lindenholz (1,20 m hoch, 1,31 m breit). Ende des 15. Jahrhunderts. Nationalmuseum Münehen Nr. 606.[4] Die Madonna unter einem Vordache des Stalles. Relief beschädigt. Es fehlen je eine Hand des zweiten und dritten Königs und ein Arm des Christusknaben.

7. Bemaltes Alabasterrelief. Ehemalige Kirehe des Germani-chen Museums. Sehrank XV, K. P. 283. Dispositionsart de- '4. Jahrhunderts.

II. Gruppe.

1. Holzrelief. Altar der Wiesenkirehe Soest. Anfang des 15. Jahrhunderts. Der Christusknabe steht auf dem Sehoße der Madonna. Der erste kniet. Mohrenkönig.

2. Holzrelief. Petrikirehe zu Soest. Die sechs Figuren — aueh Joseph ist dargestellt — in Goldgewändern. Madonna en

---

[1] Abg. Springer, a. a. O., pag. 61; Bode, a. a. O., pag. 121.
[2] Katalog des bayr. National-Museums. VI. Bd. 1896, pag. 36.
[3] Bode, a. a. O., pag. 194, and Katalog des Bayrischen Nat. Museums, a. a. O., pag. 37. Taf XV.
[4] a. a. O., pag. 37.

profil; der erste kniet. Der dritte König ist als brauner Mohr gebildet.

3. Relief am Hochaltare der Marienkirche zu Lübeck. Zwischen *a.* 1415—25.[1] Fein behandelte, warm empfundene Komposition. Der zweite und dritte im Mittelgrund en face. Links auf dem Schoße der reizvollen Madonna der kleine Jesusknabe, seine Händchen lebhaft dem greisen Könige hinhaltend. Joseph.

4. Hochrelief von Lindenholz (0,55 m hoch, 0,63 m breit). Nürnberger Arbeit. Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Nationalmuseum München.[2] Nr. 523. Einfache Komposition. Sorgfältige Faltengebung. Könige hintereinander.

5. Holzrelief eines Altarwerkes aus Bamberg. Nürnberger Arbeit um 1460. Kapelle 36. Germ. Museum. Die Figuren, in reichen Goldgewändern mit Perlenbesätzen, sind eng zusammengestellt. Der greise König hält mit der linken Hand das Füßchen des Christusknaben und mit der Rechten das linke Aermchen, das er eben an die Lippen führen will. Neues Motiv: die linke Hand des Knaben hat eine Locke des Alten erfaßt. Hintergrund: Berge, auf denen die Hirten sich tummeln. Fehler in der Perspektive und der Gestaltung des Raumes: die am weitesten im Raume zurückgeschobene Figur des rechts befindlichen Hirten hat die Krone eines Tannenbaumes im Mittelgrunde ergriffen.

6. Hochrelief von Lindenholz (0,84 m hoch, 0,77 m breit). Aus der Sammlung Martinengo. Um 1470—80. Fränkisch. Nationalmuseum München Nr. 723.[3] Figurenreiche Komposition. Könige hintereinander. Rechts zwei Diener des Gefolges. Im Vordergrunde ein Hündchen, im Hintergrunde ein Berg. Ochs und Esel.

7. Holzrelief im Mittelfeld eines fränkischen, nicht «rheinischen» Altarwerkes, um *a.* 1490. Ehemalige Kirche im Germanischen Museum Nürnberg. Keine unbedeutende Komposition. Versuch einer dramatischen Gestaltung des Stoffes.

---

[1] Goldschmidt. a. a. O., pag. 9.
[2] a. a. O., pag. 31.
[3] a. a. O., pag. 46.

Auffallende Kontraste in den Größenverhältnissen bei dem zweiten und Mohrenkönige. Hinter der fröhlich blickenden Madonna die Figur des Joseph. Sanft ansteigende Linie, die bei dem knieenden, greisen Könige beginnt, über den Kopf des auf dem Schoße der Madonna sitzenden Christusknaben hinweggeht und an dem hinter der Madonna stehenden Joseph endet. Es fehlen der rechte Arm des alten Königs, der rechte Unterarm des Christusknaben, die linke Hand des Mohrenkönigs und der rechte Arm Josephs.

8. Flachrelief von Lindenholz (0,645 m hoch, 0,465 m breit). Nationalmuseum Münehen Nr. 901.[1] In einer Hütte die Madonna. Der zweite und dritte König im Mittelgrunde stehend.

9. Halbrelief von Lindenholz, bemalt (1,07 m hoch, 1 m breit). Rohe, fränkisehe Arbeit. Ende des 15. Jahrhunderts. Nationalmuseum München Nr. 682.[2] Felsiger Hintergrund.

10. Hochrelief eines Flügelaltärchens aus dem Kloster Frauenwörth im Chiemsee, etwa *a.* 1499. Nationalmuseum München Nr. 1315.[3] Relief aufs reichste mit Baldachinen, Maß- und Rankenwerk, mit Blumen in Schnitzerei verziert. Kleine, hoheitsvolle Gestalten. Madonna en face. Der erste kniet, der zweite und dritte im Mittelgrund.

11. Bildwerk von Perlmutter. Nationalmuseum München Nr. 1458.[4] *a.* 1499. Kreisförmiger Rahmen mit verziertem Kielbogen. Hinter der sitzenden Madonna der jüngste König. Fein ausgeführte Arbeit.

12. Steinrelief. Augsburger Dom. Abguß Germanisches Museum. Ehemalige Kirche. Sehrank I.

III. Gruppe.

1. Holzschnittwerk auf der Innenseite eines Flügels vom Marienaltare zu Blaubeuren um 1494. Unbekannter schwäbiseher Meister.[5] Geschmaekvoll angeordnete Zentral-

[1] a. a. O., pag. 56.
[2] a. a. O., pag. 43.
[3] a. a. O., pag. 80, Taf. XVII.
[4] a. a. O., pag. 93, Taf. XXIX.
[5] Bode, a. a. O., pag. 182. Springer, a. a. O., IV, pag. 50, pag. 51. Abb. Karl Beuer: «Der Hochaltar und das Gestüht im Chore der Klosterkirche zu Blaubeuren».

komposition, überaus weichliche, kraftlose Behandlung der kleinen, schlanken Figuren. Ausdruck ernst, feierlich, bei der Madonna fast wehmütig. Sorgfältige Behandlung aller Einzelheiten, namentlich der Gewandung und Haare. Gereiftes Verständnis für die Natur. Die Hütte, deren Backsteinwände an zwei Seiten fehlen, steht in der Nähe eines Hafens, in dem bereits zwei Schiffe mit dem Gefolge vor Anker gegangen sind, während das dritte eben einfährt. Himmel durch Goldgrund noch ersetzt.

2. Relief auf dem rechten Flügel eines fränkischen Altarwerkes. Geschenk der Freiherr von Crailsheimschen Familie. Germanisches Museum Nürnberg. Saal 37. Die Figuren im Raume heben sich plastisch ab. Fast alle en face. Vor einfacher Hütte sitzt die jugendliche Madonna. Links von ihr der erste und zweite König, nebeneinander. Rechts der Mohrenkönig mit verdrehten Beinen.

3. Halbrelief von Holz, bemalt. (0,59 m hoch, 0,57 m breit.) Fränkisch. Ende des Jahrhunderts. Nationalmuseum München Nr. 690.[1] In der Mitte die Madonna, rechts der erste und dritte, links der zweite König. Hintergrund: Gemäuer und Felsen.

4. Hochrelief von Lindenholz, von einem Flügelaltare herrührend. (0,51 m breit, 0,52 m hoch.) Nationalmuseum München Nr. 930.[2] Links von der Madonna der erste und zweite, rechts der dritte König.

[1] a. a. O., pag. 44.
[2] a. a. O., pag. 57.

FÜNFTES KAPITEL.

Die einzelnen Motive der Komposition.

I. Schauplatz der Handlung.

Die Romanische Zeit verlegt in der Regel den Schauplatz der Huldigung in eine einfache, romanische Kapelle, so z. B. Liber Evangeliorum aus Salzburg, (12. Jahrhundert), Rheinisches Gebetbuch der Hl. Hildegard, Matutinalbuch des Mönches Konrad von Scheyern um 1240, oder sie läßt den Schauplatz völlig unberücksichtigt, so Salzburger Evangeliar, 11. Jahrhundert, Psalterium aus Aldersbach, 13. Jahrhundert.

Die gotische Zeit deutet entweder die Huldigungsstätte gar nicht an, so Biblia pauperum, 14. Jahrhundert, oder nur ganz allgemein, meist durch drei gotische Bogen, unter denen die fünf Figuren in verschiedener Weise dargestellt werden.

Die Renaissance nimmt keinerlei Anstand, den Vorgang ins Freie zu verlegen, es fehlt freilich noch die Poesie landschaftlicher Stimmung. Am Wegesrande steht meist ein stallartiges Gebäude, aus dem Ochs und Esel[1] hervorschauen, eine Hütte (nach Protevangelium Jakobi), oder eine Art Kirchenruine, deren Mauern an den Seiten abbröckeln. Dies Motiv ist in

[1] Das übrigens in der Mitte des 4. Jahrhunderts zum erstenmal auftretende Motiv der Darstellung von Ochs und Esel findet seine Begründung in dem Pseudo-Matthäi-Evangelium, cap. XIV.: «Tertia autem die nativitatis domini nostri Jesu Christi beatissima Maria egressa est de spelunca (vgl. «Jesu Geburt in einer Höhle» in Zeitschr. f. neutest. Wissensch. 1902, pag. 359) et ingressa stabulum posuit puerum suum in praesepio, quem bos et asinus adoraverunt. Tunc adimpletum est, quod dictum et per Isaiam prophetam dicentem: «Cognovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui». (Vgl. Ph. Halm, «Die Geburt Christi in der bildenden Kunst». Eine ikonographische Skizze. Als Manuskript gedruckt Januar 1897).

der Niederländischen Kunst geprägt und von der Deutschen übernommen worden.

II. Das Hauptmotiv.

1. Der Christusknabe.

Nach dem Glauben der Kirchenväter[1] soll der Christusknabe von den Magiern als dreizehntägiges, nach der Tradition des Pseudo-Matthaei-Evangeliums — «transacto vero secundo anno venerunt magi» — als zweijähriges Kind angebetet worden sein.

Diese willkürliche Auffassung konnte jedoch die deutschen Meister in der Darstellung des Hauptmotives nicht bestimmen. Ihr künstlerischer Sinn sträubte sich dagegen, den künftigen Welterlöser als unbeholfenes, täppisches Kind den Augen der Gläubigen vorzuführen; sein übernatürlicher Ursprung, sein göttliches Wesen sollte sich vielmehr von Geburt an in Körpergröße, Haltung, Handbewegung und Gesichtsausdruck offenbaren. Dieser Drang der Künstler verdeutlicht uns ihre innere Stimmung.

So thront in der ältesten Zeit der göttliche Knabe auf dem Schoße der Madonna; «in gremio matris residet», sagt Durandus.[2] Sein Körper geht weit über das Maß des Kindes hinaus, die Art des Sitzens hat etwas Heroisches, der Christusknabe ist als Prinz des byzantinischen Kaiserhauses gedacht und dargestellt. Mit überreifem, festem Blicke, der Situation vollkommen gewachsen, starrt er die drei Magier an, wie ein Fürst, bei dem Untertanen sich melden. Der Gestus des hochgehobenen, segnenden Armes[3] ist das Motiv, das der Künstler in der

[1] Augustin: «Dominus ergo noster Jesus Christus ante dies tredecim natus, a magis hodie traditur adoratus».

[2] Der diese Auffassung jedoch dem Pseudo-Matthäi-Evangelium, cap. XVI. entnommen hat: «et ingressi domum invenerunt infantem Jesum sedentem in sinu matris». Schnaase, a. a. O., V. Bd., pag. 280.

[3] Nach griechischem Ritus; denn die Spitzen des Daumens und des vierten Fingers kreuzen sich. Nach der Symbolik der Griechen bilden die Finger der segnenden Hand die Buchstaben des Namens Jesus Christus: der ausgestreckte Zeigefinger und der gekrümmte dritte Finger bilden die Zeichen I C (Jesus); der sich mit dem Ringfinger kreuzende Daumen bildet den Buchstaben X, der kleine Finger endlich krümmt sich zur Gestalt des C (X C — Christus); vgl. Otte, «Archäologie» I, pag. 467.

Kirche vorfand und das Lieblingsmotiv der deutschen Kunst werden sollte. So ist es begründet, daß die drei Magier in ehrfurchtsvollem Abstande vor dem Throne Halt gemacht haben und scheu, halb ängstlich zu dem so finster dreinschauenden Fürstensohne emporblicken.

Gleichsam wie eine Opposition gegen diese vornehm sich gebahrende, erhabene Kindesgestalt Christi ist die Auffassung der deutschen Künstler im 12. und 13. Jahrhundert. Jetzt erst fängt man allmählich an, zu einer natürlicheren und naiveren Darstellung überzuleiten.

Seit dem 14. Jahrhundert begegnet uns das aus Frankreich, d. h. aus der französischen Plastik übernommene Motiv des auf dem Schoße der Madonna stehenden Christusknaben.[1] Dieser muß damit kleiner, also auch in Zügen, Form und Haltung kindlicher werden. Es macht sich eine Steigerung der Lebendigkeit in der Beziehung zwischen der Madonna und dem Knaben und in der Bewegung des zu ihr aufstrebenden, oftmals ihren Hals zärtlich umschlingenden Kindes geltend.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gibt es für die Künstler Gelegenheit, das Problem des Nackten und der Bewegung bei dem Christusknaben zu lösen. So zeigen die Dreikönigskompositionen entsprechend der realistischen Tendenz des Zeitalters den kleinen Christusknaben auf dem Schoße der Mutter sitzend oder liegend. Die Kölnische Kunst kann sich am wenigsten von der mittelalterlichen Tradition trennen: sie stellt den jungen Gott meist noch segnend dar, während die übrigen deutschen Meister einen munteren Knaben uns vorführen, der, ohne den Sinn des Huldigungsaktes zu begreifen, in kindlichem Spiele sich ergeht und die wertvollen Geschenke neugierig betrachtet. Fröhlichkeit und Liebe glänzen auf seinem Gesichtchen, und so können ihm die Magier getrost nahen, sein Händchen oder Füßchen ergreifen, um es zum Kusse an die Lippen zu führen. Der große räumliche Abstand zwischen der Madonna und dem greisen König ist gewichen; dieser faßt Ver-

[1] Nur zweimal, im XIV. Jahrhundert, erscheint der Christusknabe unbekleidet, auf dem Bischofskamme aus Elfenbein im Berliner Museum (II, 8), und in dem Relief des Straßburger Münsters (I 23).

trauen zu dem jungen Erlöser. Der Typus des sitzenden oder halb liegenden Christusknaben hat den des stehenden vollständig verdrängt.

2. Die Madonna.

Die sitzende Madonna mit dem Christusknaben ist das durchgängige Thema in den deutschen Anbetungskompositionen. Zu dem Christusknaben, der vor allem im 11. Jahrhundert als Prinz des byzantinischen Kaiserhauses gedacht und dargestellt ist, paßt nur eine byzantinische Fürstin als Mutter.

So erblicken wir die Madonna auf breitem, altarähnlichem Throne sitzend, auf dem charakteristischen, wulstartigen, bestickten Kissen, in fast regungsloser, königlicher Haltung, der Gestalt nach fast eine Riesin. Den byzantinischen Vorbildern sind zahlreiche Motive entnommen: das große, starr blickende Auge mit tiefschwarzer Pupille unter scharfgezeichneten, wenig zierlich geschwungenen Brauenbogen, die lange, gerade Nase mit dreieckigem Ansatze, der durch zwei kurze, gerade Striche angedeutete Mund, das eckige Kinn, vor allem die lange, steifbewegte Hand mit den eng anliegenden Fingern, die dekorative, reiche Fältelung der Gewandung, und das lange, in ziemlich scharf gezeichneten Falten gelegte Kopftuch. Wie die Puppenfüße der Madonna auf den Schemel aufgesetzt sind, der Oberkörper sich neigt, das sind alles noch einfache Motive, die besser ausgebildet sein wollen.

In dem Maße, als der Madonnenkultus im Mittelalter eine von der Gott allein gebührenden Anbetung kaum noch unterschiedliche, ja sie noch überbietende und verdrängende Höhe erstiegen hatte,[1] ändert sich auch die künstlerische Auffassung der Madonna. Sie wird als Himmelskönigin, die Krone auf dem Haupte,[2] dargestellt, im 12. Jahrhundert zum erstenmal auf dem Reliefe von St. Paul und auf dem Reliquiare der «Hl. drei Könige»

[1] H. Kurz, «Kirchengeschichte». Leipzig. 1899, I. Bd., pag. 232.

[2] Vgl. die vorbildlichen Verse der Apokalypse des St. Joh. cap. 12, 1: «Und es erschien ein groß Zeichen im Himmel, ein Weib, mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen, und auf ihrem Haupte eine Krone von zwölf Sternen»... Dazu «Astarte-Maria». Eine Studie von Gustav Rösch in «Theologische Studien und Kritiken». Gotha 1888, pag. 279.

im Dome zu Köln. Oefter begegnet uns dieses Motiv im 13., am meisten dagegen im 14. Jahrhundert, wo es die Regel ist.

Es ist vom künstlerischen Standpunkte nicht wichtig, ob die Madonna die Rechte segnend erhoben hat, zum Empfange der Gaben hinhält, ob sie das Evangelienbuch, die Schriftrolle, den Apfel als Symbol der Erlösung der Welt,[1] das Zepter, eine Nelke oder eine Lilie[2] in der Hand hat; wichtiger ist es, ob sie in Vorderansicht genommen ist, nach dem Beschauer den Blick richtet, liebevoll auf den Christusknaben herabsieht, also in starkem oder schwachem Profile gesehen ist.

Mit zunehmend realistischer Auffassung wird die Madonna nicht mehr als Mutter Gottes, sondern als irdische Mutter dargestellt. Jetzt fängt die Kunst an, Freude an dem Natürlichen zu finden; das Ruhige, Ernste, Feierliche fängt an zu schwinden, man sucht das Bewegte, das Leben.

Die Kölnische Kunst wendet sich verhältnismäßig spät von Tradition und Manier ab und behält die Erhabenheit des Ausdrucks in der Gestaltung ihres Madonnenideales am längsten bei.

Rogier van der Weyden bedeutet den Wendepunkt für die Entwicklung des Madonnentypus in der deutschen Kunst; der Meister des Münchener Marienlebens, Martin Schongauer und Friedrich Herlin verkünden in begeisterter Formensprache ihre von Rogier angeregten Gedanken von der Madonna, nicht mehr in feierlicher Würde, sondern in kindlicher Anmut und mütterlicher Innigkeit.

Zu Hohem und Höchstem hat sich die deutsche Kunst im 15. Jahrhundert noch nicht emporgerungen. Wäre es nicht ein Neues gewesen, die tiefsinnige Idee der Legende dadurch zum künstlerischen Ausdrucke zu bringen: die Madonna in feierlich wallendem Mantel, das geliebte Kind in den Armen, von jubelnden Engelchören begleitet, vom Himmel herabschweben zu lassen zu den auf sehnsuchtsvoller Erde knieenden «Hl. drei Königen», von Andacht und stummer Anbetung erfüllt?

[1] Rud. Pfleiderer, «Die Attribute der Heiligen». Ulm 1898. pag. 6.

[2] Dies Motiv geht auf die Legende zurück, nach der die Apostel über dem Grabe der Maria drei Tage lang himmlische Musik hörten. Als sie dann den Leichnam dem Thomas zeigen wollten, welcher bei dem Begräbnisse gefehlt hatte, fanden sie statt des Körpers nur Lilien vor. (vgl. Holtzmann-Zöpffel, a. a. O., pag. 704).

III. Die Drei Magier bezw. «die Hl. drei Könige».

1. Ihr Verhältnis zueinander.

Das bloße Erscheinen der drei Magier[1] in nahezu aufrechter Haltung, mit den Gaben in der Hand, das ist es, was die deutschen Meister bis zum 12. Jahrhundert als den Kern der Hl. Legende zu geben pflegen. Sie dachten gar nicht an die Worte der Schrift: «und fielen nieder und beteten es an». Nicht der Akt der Anbetung, sondern der Akt der Darbringung der Opfergaben wird dargestellt.

Im 12. und 13. Jahrhundert ist ihr hastiges, naives Eilen zum Stillstande gekommen, die Magier haben sich müde gelaufen. Jetzt erst fängt man an, den Akzent auf die Worte der Schrift zu legen «und fielen nieder und beteten es an». So wird aus dem Akte der Darbringung von Opfergaben die eigentliche Adoration Christi. Von dem 13. Jahrhundert an ruht der greise Magierkönig fast ausnahmslos auf einem Knie, (Franziskaner-Missale, Erzbischöfliches Museum Köln, Psalterium aus Polling, Köln Museum Nr. 364, Paulikirche Soest), seltener auf beiden Knieen. Seit dem 13. Jahrhundert gewinnt die Szene dadurch an Lebendigkeit, daß der zweite König seinen jüngeren Glaubensgenossen auf den wiedererschienenen Magierstern aufmerksam macht. Es liegt meist nur der einseitige Ausdruck eines psychischen Vorgangs vor, es fehlt die wechselseitige Beziehung der beiden Figuren aufeinander, die das Kriterium der Anbetungskompositionen des 14. Jahrhunderts werden soll.

Die Reihenfolge der Magier, bezw. Könige erfolgt in der Regel secundum aetatem, wie das Malerbuch vom Berge Athos es ausgesprochen hat. Die Abhängigkeit von Pseudo-Beda, der auf den ältesten König Melchior, den jüngsten, Kaspar, folgen läßt, bedingt die entsprechende Reihenfolge in den Kompositionen (Missale Bambergense Ed. V. 4, Evangeliarum Kölner Dom). Im Tympanon des Freiberger Domes nimmt der jüngste König

[1] Die Bezeichnung «μάγοι» bezw. «magi» findet sich in den Anbetungskompositionen höchst selten, beispielsweise auf der Vorderseite des um 700 n. Chr. in Northumbrien entstandenen Runenkästchens: «MÆGI» = magi. (Vgl. Vietor, «Das Angelsächsische Runenkästchen aus Auzon bei Clermont-Ferrand». Marburg 1901, pag. 17).

die erste Stelle ein. Das Stehmotiv bei dem dritten Magierkönige ist wohl Allgemeingut der ganzen deutschen Kunst.

Frühzeitig fängt man an, die drei Könige zu differenzieren. Allein es sind nur allgemeine, naive Unterscheidungen. Das wichtigste Alterskriterium ist die Länge und Farbe des Bartes. Gewöhnlich trägt der greise Magierkönig einen langen, weißen Bart, sein jüngerer Glaubensgenosse einen kurzen, schwarzen oder blonden, während der jüngste meist bartlos dargestellt wird.[1] (Evangeliar Salzburg, Gebetbuch der Hl. Hildegard, Breviarium aus Aldersbach, Psalterium aus Polling, Kronleuchter Aachen, Reliquiensehrein Aachen, Regula St. Benedicti, Clarenaltar, Utrechter Altar, Kölner Dombild, Linzer Altar, Martin Schongauer). Alle drei Könige tragen einen Bart: Evangeliar Heinrich II., cim. 57, Evangeliar aus der Domkirche zu Bamberg, Missale Bambergense, Psalterium aus Aldersbach. Alle drei sind ohne Bart: Bronzetür zu Hildesheim, Kasula St. Blasien. Zwei Könige sind bartlos, und zwar a) die beiden jüngsten: Liber Evangeliorum aus Salzburg, Biblia pauperum, Nördlinger Altarbild; b) der älteste und der jüngste: Meister der Hl. Sippe.

Hinsichtlich ihrer Körpergröße lassen sich naturgemäß nur Regeln aufstellen, so lange noch alle drei[2] Könige auf horizontaler Basis stehen; in solchen Fällen scheint der jüngste der größte zu sein, (am auffallendsten: Reliquiar der «Hl. 3 Könige», Dom zu Köln). Mit dem Motiv des Niederknieens geht das Maß der Größenbestimmung verloren.

Die «Hl. 3 Könige» erscheinen nicht immer mit der Krone auf dem Haupte, sondern haben sie öfters als Zeichen ihrer Unterwürfigkeit abgelegt, und zwar a) ruht die Krone des greisen Königs auf einem Knie, in dem Altaraufsatze Kloster Neuburg: (hier die Könige mit Heiligenschein versehen), Franziskaner-Missale Köln, in fast allen Kompositionen des 14. Jahrhunderts, vor allem in den Elfenbeinreliefs. b) Der älteste König hat die

[1] Vgl. die Vorschriften im «Malerbuche vom Berge Athos» und die Angaben Pseudo-Bedas. — Didron, «Manuel d'iconographie chrétienne». Paris 1845, pag. 159. «L'un des rois, vieillard grande barbe; le second roi a peu de barbe; le troisième n'en a pas du tout.»

[2] Ausnahmsweise ein einziger König, Marmorrelief Köln Museum und Gemäldegalerie Augsburg, Nr. 1.

Krone auf eine Thronstufe niedergelegt: Deckengemälde im Chore St. Kunibert, Köln, Wandgemälde im Forchheimer Schloß, Meister der Hl. Sippe. c) Krone in der linken Hand: Kölner Museum Nr. 1. d) Die Krone zu Füßen der Madonna: Paulikirche Soest, Clarenaltar, Linzer Altar, Kölner Museum Nr. 366, Hans Holbein d. Aelt. Ein anderes Motiv: e) Der mittlere König ist im Begriffe, seine Krone abzulegen: Kloster Neuburg, Martin Schongauer, Meister der Hl. Sippe, Dinkelsbühler und Nördlinger Altar; oder f) die Kronen der beiden ältesten Könige werden von Vertretern des Gefolges gehalten: Kölner Dombild, Köln Museum Nr. 94.

Dem Motive, daß der greise Magierkönig das Füßchen des Christusknaben küßt,[1] begegnen wir mit Vorliebe in der Malerei des 15. Jahrhunderts. Oefters hat der Alte die Hand des jungen Erlösers ergriffen, um sie zum Kusse an die Lippen zu führen; (Relief in der Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg, Paulikirche Soest, Wildungener Altar, Utrechter Altar, Nördlinger Ratbausbild und bei Hans Holbein d. Aelt.).

In dem Freskogemälde zu Pisweg (13. Jahrhundert) und in dem Wandgemälde der Kirche zu Velemer, Ungarn, 14. Jahrhundert, erscheinen die Könige zu Pferd.

Charakteristisch bei dem jüngsten Könige ist der sog. Gestus der Orans, d. h. der Vertikalhaltung einer Hand in Brusthöhe, wobei die Handfläche nach außen gekehrt ist. Regula St. Benedicti, 14. Jahrhundert, in vielen Elfenbeinreliefs und vor allem stark markiert in dem Portalreliefe der Lorenzkirche zu Nürnberg. Dieses Motiv schwindet im 15. Jahrhundert, denn jetzt haben die Maler andere Mittel, um inneres Leben in der äußeren Erscheinung geltend zu machen. Das Gefühl für das Persönliche, Individuelle regt sich. Die «Hl. drei Könige» werden feiner voneinander unterschieden, sie sind zum Teil äußerst individuell aufgefaßte Charaktere. Die spröde Hintereinanderstellung ist überwunden, die Gruppen werden mehr und mehr zusammengeschlossen, meist dadurch, daß zwei Könige auf der

[1] Das Motiv ist in der deutschen Kunst alt; vgl. Bode, a. a. O., pag. 12. «Elfenbeintafel mit dem Bildnis Kaiser Otto I.» Zu den Füßen des zwischen der Madonna und dem Mauritius thronenden Christus kniet der Kaiser, im Begriffe, den Fuß des Erlösers zu küssen.

einen, und der dritte auf der andern Seite der Madonna sich befinden.

Die Gründe, weshalb im Anfange des 15. Jahrhunderts der jüngste König zum erstenmal als Mohr dargestellt wird, dürften folgende sein:

1. Walafrid Strabo und Pseudo-Beda (12. Jahrhundert) hatten als die ersten die Auffassung vertreten,[1] man habe in den drei Magiern die Vertreter der drei damals bekannten Erdteile zu erblicken. Bis dieser schriftlich fixierte Gedanke populär und den darstellenden Künstlern bekannt geworden war, währte längere Zeit.

2. Man scheute sich, die typische Hautfarbe der Negerrasse in einem Erbauungsbilde den Augen der Gläubigen vorzuführen; denn nach mittelalterlicher Auffassung galt «Schwarz» als Farbe der Nacht, als Symbol des Teufels und der Dämonen.[2]

3. Die mittelalterlichen Kenntnisse vom Orient in Bezug auf Land und Leute waren gering, wenn auch zugegeben werden muß, daß Vertreter des schwarzen Erdteils in Deutschland hin und wieder auftauchten und von Höfen gehalten wurden.[3] In dem Maße, als die Beziehungen zu dem Oriente durch die Kreuzzüge und den Handelsverkehr vermittels Augsburg, Venedig (Genua) lebhaftere wurden, trat auch der Neger häufiger in den Gesichtskreis der Künstler. Es darf — wie ich glaube — wohl angenommen werden, daß der Kölnische Meister des Utrechter Altares, dessen Dreikönigsbild italienische Einflüsse aufweist, die venetianische Vorliebe für den Negertypus[4] aus eigener Anschauung kennen lernte, und im 15. Jahrhundert als erster deutscher Meister den Mohrenkönig in seine Anbetungskomposition aufgenommen hat. Diesem Beispiel folgte die spätere Kunst.

In folgenden Kompositionen des 15. Jahrhunderts ist der Mohrenkönig jedoch nicht dargestellt:

[1] Vgl. oben «Die Zahl der Magier».
[2] Menzel, «Christliche Symbolik», pag. 353.
[3] Zappert, a. a. O., pag. 330.
[4] Hamilton, a. a. O., pag. 85.

1. Kölnische Schule: Aelterer Meister der Hl. Sippe, Köln Museum Nr. 55; Unbekannter Meister, Köln Museum Nr. 368: Meister Franke.

2. Schwäbische Schule: Schüchlin, Tiefenbronner Altar.

3. Fränkische Schule: Hans Pleydenwurff, Lorenzkirche Nürnberg.

4. Relief am Hochaltare der Marienkirche zu Lübeck.

2. Das Gefolge.

Das Gefolge ist im allgemeinen ein Sujet, welches erst der späteren Zeit angehört. Denn solange die deutschen Künstler mit dem Begriffe der Magier nicht den von Königen verbanden, hatte es keinen rechten Sinn, ihre Gefolgschaft darzustellen. Aber selbst die Vertauschung der phrygischen Magiermütze mit der Königskrone bedingt noch keineswegs die durchgängige Darstellung des Gefolges. Das Festhalten an der Tradition, die wesentlich den Kern der Erzählung und die Komposition in ihrer einfachsten Form dargestellt wissen wollte, scheint die Nichtbehandlung des königlichen Gefolges bedingt zu haben. Während die Entwicklung der Komposition von ihren dürftigen Anfängen mühsam aufwärts steigt, bildet sich auch das neue Motiv der Gefolgschaft, vor allem wohl angeregt durch die mittelalterlichen Dreikönigsdarstellungen in den kirchlichen Schauspielen und durch die Dreikönigsprozessionen,[1] vielleicht auch durch die Kenntnis der syrischen Legenden, die die Magier aus dem fernen Persien mit einem Heereshaufen von 1000 Mann wegeilen lassen.[2]

Zum erstenmal tritt im 12. Jahrhundert in dem Portalrelief der Pfarrkirche zu Obermauern als Repräsentant des Gefolges zunächst nur ein einzelner Diener auf, der die Rosse der «Hl. drei Könige» an dem Zaume hält. Demselben

[1] So erscheinen die «Hl. drei Könige» mit großem Gefolge in dem Aufzuge zu Mailand vom Jahre 1336. vgl. Hamilton, a. a. O., pag. 9.

[2] So Jacob von Edessa in «Nestle Gram. Syriac.» «und diese, die gekommen sind, sind berühmte Häupter und hochangesehene Leute des Landes Persien. Sie wurden von viel Volk begleitet, von einem Gefolge von mehr als 1000 Männern, so daß Jerusalem bei ihrer Ankunft in Aufregung geriet».

Motive begegnen wir im 13. Jahrhundert in dem Freskogemälde zu Pisweg, im 14. Jahrhundert in dem Portalrelief des Augsburger Domes, in dem Wandgemälde der Kirche zu Velemer, in dem Antipendium des Domschatzes zu Salzburg, im Tragaltare des Klosters St. Paul zu Kärnten und im Relief der Vorhalle der Frauenkirche zu Nürnberg; in dieser Komposition steht neben dem jüngsten König eine zwerghafte Dienergestalt, mit hochgeschwungener Geißel, den Rossen Ruhe gebietend. Der Meister des Portalreliefs der St. Lorenzkirche in Nürnberg hat zum erstenmal in die deutsche Kunst ein neues, wohl begründetes Motiv in die Anbetungskomposition eingeführt, indem er statt der Rosse drei Kamele[1] zur Darstellung bringt, um an die orientalische Heimat der Magier zu erinnern, vielleicht auch, um eine Erklärung für das schnelle Erscheinen der Magier darbieten, oder endlich in Abhängigkeit von den messianisch gedeuteten Jesaiasstellen.[2] In dem Kölner Dombilde hat das Motiv der Gefolgschaft den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht. In üppiger und für die Zeit staunenswerter Pracht steht ein vielköpfiges Gefolge mit Schwertern und Fahnen ausgerüstet zur Seite des segnenden Christusknaben, in herrlichen Kostümen, mit dem Ausdruck innigster und gläubigster Liebe; eine ganze Auswahl von Charakterköpfen, die die hohe Kunstweise eines Stephan Lochner laut verkünden. Dieses glänzend gegebene Motiv findet gebührende Würdigung, und von nun an bleibt es in der deutschen Kunst erhalten. Die idealistische Richtung der Kölner Malerschule bedingt die Darstellung einer mehr in andachtsvoller, gläubiger Ruhe verharrenden Gefolgschaft, während die schwäbische und fränkische Kunst, ihrem Charakter entsprechend, eine lebendigere und frischere Auffassung bekunden.

So bewegt sich aus dem Mittelgrunde der Landschaft heraus ein gar stolzes Gefolge, sei es zu Fuß oder hoch zu Roß;

[1] Dies Motiv wird zum erstenmal auf einem afrikanischen Sarkophagrelief aus Cherchel dargestellt. Fr. X. Kraus, a. a. O, I. Bd. pag. 151.

[2] Jes. 60, 6, «Die Haufen der Kamele werden dich überfluten, die, jungen Kamele von Midian und Epha».

weithin sichtbar sind die Fähnriche mit den drei bekannten Wappen in den Königsfahnen.[1]

IV. Joseph.

Die übernatürliche Abstammung Christi: «geboren von einer Jungfrau», und die Nichterwähnung Josephs in der evangelischen Geburtsgeschichte bei Matthäus und den meisten Apokryphen sind die beiden Bedingungen, die Josephs Bedeutung für die Anbetungskompositionen bestimmen.[2] In der mittelalterlichen Kunst ist er deshalb nur bei wenigen Meistern[3] zur Darstellung gekommen. Erst die realistische Auffassung des 15. Jahrhunderts erhöht seine Bedeutung und läßt ihn bei dem Huldigungsakte der drei Magier zugegen sein. Aber die Rolle, die Joseph spielt, ist höchst unwichtig, er gilt nicht mehr und nicht weniger als irgend ein beliebiger Diener des königlichen Gefolges. In weißem Barte,[4] den Hut in der Hand, auf seinen Stock gestützt, so steht in der Regel der arme Vater in schlechter Ge-

[1] Das Wappenbuch des Herolds Geldern aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stellt neben den Wappen des Erzbistums Köln die Wappen der «Hl. drei Könige» dar; Caspar erhält einen Stern mit senkrecht gestelltem, zugewendetem Halbmonde; der gekrönte Helm trägt einen Judenrumpf; Melchior führt 6 (3, 2, 1) Sterne; (sieben bei dem Meister der Sippe, über zwanzig bei dem Kölner Dombilde); auf dem gekrönten Helme ein Stern auf einer Erhöhung; Balthasar führt einen Mohren, der in der linken Hand ein Fähnchen hält; auf dem gekrönten Helme ein Mohrenrumpf; vgl. Gustav Seyler, «Geschichte der Heraldik». Nürnberg 1890, Bd. A., pag. 531. Die neun Sterne weisen auf Europa, der Mohr auf Afrika, Halbmond und Stern auf Asien.

[2] Auf einem Relief eines altchristlichen Sarkophages (4 Jahrhundert n. Chr.) ist Joseph zum erstenmal dargestellt, in römischer Tracht, hinter dem Sessel der Madonna stehend.

[3] So Relief Louvre. 10. Jahrhundert. Missale Gregorii. 11. Jahrhundert. Bamberg. (A. II, 52). Portalrelief S. Paul Kärnten *a.* 1115. Relief des Presbyteriums Obermauern. 13. Jahrhundert. Tympanon Dom Freiberg 1250. Elfenbeinkamm. Berlin 1360. (Hl. Sch.) Antipendium im Domschatze zu Salzburg 14. Jahrhundert. Wandgemälde Forchheim. Walafrid Strabo, «Gloss. ordin. Ad Evang. Matth.» Migne, Bd. 113, pag. 75 und Zacharias Chrysopolitanus, «De concordia evangelistarum», Migne, Bd. 185, pag. 83, «Joseph autem ideirco tacetur, quia nullum de officiis ad nutritium pertinentibus commemoratur, vel fortasse is non aderat, ne malae suspicionis occasio esset.»

[4] Dann die kirchliche Sage läßt Joseph erst im hohen Greisenalter die Maria heiraten, um jeden Gedanken an eine natürliche Erzeugung Jesu fern zu halten. (vgl. Holtzmann-Zöpffel, a. a. O., pag. 537).

wandung ganz verlassen und verloren beiseite. Er ist meist tief in den Raum hineingerückt. In einigen Kompositionen erweist er sich auch gastfreundlich, indem er die fremden Magier-Könige begrüßt und ihre wertvollen Geschenke dankerfüllt in Empfang nimmt. Dies Motiv hat seinen Ursprung in dem Pseudo-Matthaei-Evangelium.

V. Der Stern.

Der Stern ist meist achtspitzig gebildet. In dem Rheinischen Gebetbuche der Hl. Hildgard[1] erscheinen seine Strahlen geflammt, um sein plötzliches, helles Aufleuchten zur Anschauung zu bringen. In dem Bamberger Evangeliare[2] sind seine Strahlen nach dem von kleinem Kreise umgebenen Mittelpunkte eingebogen, während sich an die Spitzen lange, in Kugeln endigende Strahlen ansetzen. In dem Salzburger Liber Evangeliorum[3] sind um den Mittelpunkt des achtstrahligen Sternes zwei, in regelmäßigem Abstande durchbrochene, konzentrische Kreise gezogen. Auf der Kasula von St. Paul in Kärnten setzen sich an die Peripherie des kleinen Kreises acht kurze, je zwei sich schneidende Tangenten an.

Neben dem achtspitzigen Sterne kehrt der sechsspitzige am meisten wieder, vorwiegend in den Malerschulen des 15. Jahrhunderts. Sechsstrahlig und auf dunkler Scheibe erscheint er auf dem Utrechter Dreikönigsbilde. Das Kölner Dombild zieren zwei sechsstrahlige, goldausgefüllte und derartig übereinander gelegte Sterne, daß je auf die Spitze des oberen die des unteren folgt.

Zehnstrahlig und von runder Scheibe eingerahmt ist der Stern auf dem Portalreliefe St. Paul in Kärnten, auf dem Psalterium der Hl. Elisabeth und dem Dreikönigsbilde des Meisters des Bartholomäus-Altares.

Neunstrahlig und auf dunkelem Grunde sehen wir den Stern in der Biblia pauperum.

Nur selten wird der Stern siebenstrahlig, im Evangeliare 111 des Berliner Kupferstichkabinettes, oder kreuzförmig gebildet, in dem Evangeliare aus Altamunster.

---

[1] Cod. lat. 935, cod. c. pict. 114.
[2] Cod. lat. 4453, cim. 58. München.
[3] Cod. lat. 15713, cim. 179.

VI. Die Geschenke.

Die Geschenke weisen die verschiedendsten Formen auf. In den ersten Zeiten, etwa bis zum 12. Jahrhundert, bestehen sie meist in drei gleich großen und gleichartigen flachen Opferschalen, an die antiken Laccrae erinnernd. Später werden die Gefäße höher und handlicher; bald sind es verschlossene Büchsen oder Becher, deren Inhalt verborgen ist; bald sind es kugelige, zylindrische, vier- oder mehreckige Gefäße, mit rundem, flachem oder turmartig zugespitztem Deckel. Da diese mannigfachen Grundformen kaum noch eine Wandlung zuließen, so verwandte man allen Eifer auf ihre dekorative Ausstattung. Seit dem mächtigen Aufblühen der Goldschmiedekunst im 15. Jahrhundert treten an Stelle der einfach gehaltenen Geschenke Prachtgefäße aus Gold oder Silber, in künstlerischer Architektur ausgeführt, sei es in Gestalt von hohen Deckelschalen, Monstranzen, Weihrauchgefäßen, sei es in Form eines reich verzierten Hornes auf hohem Fuße.[1] Das Horn ist das Symbol der Salbung der Könige.[2]

So wird auch durch die Einführung des Horn-Motives von den Künstlern der Hinweis gegeben, daß die Magier, die sich vor dem jungen Christusknaben beugten, Könige gewesen seien.

VII. Die Trachten und Kostüme.

Die Anbetungskompositionen bis gegen Mitte des 14. Jahrhunderts lassen in der Bekleidungsart der einzelnen Personen den römischen Ursprung erkennen. In den Trachten der Ma-

[1] Das Horn sehen wir zum erstenmal im 11. Jahrhundert in den beiden Bamberger Evangeliarien cim. 57, cim. 58, im Evangeliare in Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett III, Nr. 111, Evangeliar in Kölu, 11. Jahrhundert. Schule Meister Wilhelms: Anbetungsbild im Schlosse Braunfels. Aldenhoven, a. a. O., pag. 147. Ferner bei Ludwig Schongauer, Meister des Amsterdamer Kabinetts, Hans Multscher, Michael Pacher, Unbekannter schwäbischer Meister um 1480—1490. (Germ. Museum.)

[2] So nahm Samuel das Oelhorn, um David zum Könige zu salben. I. Sam. 16, 13, ebenso Zadok bei der Salbung Salomos I. Reg. 1, 39: ויקח שמואל את קרן השמן וימשח אתו בקרב אחיו ותצלח רוח יהוה אל דוד: ויקח צדוק הכהן את קרן השמן מן האהל וימשח את שלמה:

vgl. «Psalterium aureum» von St. Gallen, «David durch Samuel gesalbt», in Lübke, a. a. O., pag. 69.

donna und des göttlichen Knaben vollziehen sich im Verlaufe dieses Zeitraumes nur unbedeutende Wandlungen. Die Maria erscheint meist in einfachem, langem Untergewande, über welchem sie einen kürzeren, weiten Mantel trägt, der gewöhnlich über den Kopf gezogen, gleichzeitig als Kapuze benutzt wird. Von dem 13. bis Anfang des 15. Jahrhunderts wird sie in idealer Gewandung dargestellt, und die Kunst liebt es, infolge der kirchlichen Auffassung der Madonna als Himmelskönigin, ihr Haupt mit prächtiger Krone zu zieren, bis auch diese im Zeitalter des Realismus, etwa seit Mitte des 15. Jahrhunderts schwindet.

Der Christusknabe erscheint etwa bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts bekleidet und zwar bis zum 13. Jahrhundert von einem, Hände, Füße und Hals freilassenden Untergewande und einem kürzeren, weiteren Obergewande; vom Ende des 13. bis Ende des 14. Jahrhunderts trägt er in der Regel ein einziges, wamsartiges Röckchen, das die Brust etwas frei läßt. In der Uebergangszeit zum Zeitalter des Realismus ist er noch mit einem dünnen Lendentuche versehen,[1] bis er im 15. Jahrhundert völlig unbekleidet auf dem Schoße der Madonna sitzt oder liegt.

Die Magier sind bis zum 12. Jahrhundert, abgesehen von einem meist ziemlich eng anliegenden Beinkleide, in ein der altrömischen Tunika entsprechendes Obergewand mit engen Aermeln und in einen, dem römischen Mantel, dem «sagum» oder «paludamentum» sehr ähnlichen Umhang gekleidet,[2] der in der Regel durch eine Agraffe auf der rechten Schulter befestigt wird.[3] Im 13. Jahrhundert wird dem enger werdenden Rocke ein weites, den ganzen Körper bedeckendes Obergewand hinzugefügt: der früher mittels einer Agraffe an der rechten Schulterseite zusammengeschlossene Mantel wird oft durch einen über beide Schultern zu hängenden Rückenmantel ersetzt. Im 14. Jahrhundert bleibt man fast unbeirrt und ohne wesentliche Aenderung bei der überkommenen Bekleidungsart, bis gegen Ende des Jahrhunderts das in Frankreich aufgekommene Motiv der Verengung

---

[1] So bei den Meistern des Utrechter und Clarenaltares.

[2] Herm. Weiss, «Geschichte der Tracht und des Gerätes», Stuttgart 1872, III. Bd., I. Abt., pag. 7.

[3] Sind die drei Adoranten als Magier gedacht, so tragen sie auf dem Haupte die phrygische Mütze statt der Krone.

und Verkürzung des Gewandes auch in Deutschland in Aufnahme kommt. Im 15. Jahrhundert tritt nicht nur die Mode, sondern auch der Kleiderluxus der Zeit, der gegen Ende des Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht hat, deutlich zutage. Die kostbarsten und wertvollsten Stoffe werden verwandt. Die drei Könige erscheinen bald in der mit Hermelin gefütterten und seitlich geschlitzten «Glocke», darüber den «Dusing», bald in kurzem Damastrocke mit Kragen, oder im «Zoddelrocke». Besonders beliebt ist das Motiv, den jungen Mohrenkönig mit spitzer, orientalischer Mütze, in kurzem, reich verziertem Rocke, mit dem Schwert an der Seite, und mit hohen, umgeschlagenen Sporenstiefeln darzustellen.

SCHLUSS.

Die großen Resultate im Zeitalter Albrecht Dürers.

So haben wir an der Hand der Kompositionen den Entwicklungsgang der «Heiligen drei Könige» während eines Zeitraumes von mehr als sechs Jahrhunderten von Schritt zu Schritt verfolgt und die Epoche erkannt, in der die neue realistische Auffassung von dem Ideale des Mittelalters sich scheidet. Es sind die Gesichtspunkte gegeben, auf welchen die ästhetische Betrachtungsweise ruht und die Kriterien jeder Phase dargetan. Erst jetzt, am Anfange des 16. Jahrhunderts, ward die Zeit erfüllt und die deutsche Kunst reif, daß Albrecht Dürer die Knospe unserer Komposition zur prächtigen Blüte entfalten konnte. Wer erwartet auch vor der Blüte die Frucht?

Dürers «Anbetung der Hl. drei Könige» in der Tribuna der Uffizien trägt das Datum 1504.[1] Sie ist somit das Werk[2] des dreiunddreißigjährigen Künstlers. Die Komposition zeichnet sich durch klare Geschlossenheit, originelle Anordnung der Figuren und überzeugende Wahrheit der Darstellungsweise aus.

Inmitten einer Kirchenruine sitzt die Madonna, eine jugendliche, echt deutsche Bürgersfrau. Sanft den Oberkörper vorgeneigt, hält sie das geliebte Kind dem zu seinen Füßen knie-

---

[1] M. Thausing, «Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst». Leipzig 1884, I. Bd. pag. 308. H. Knackfuss, «Albrecht Dürer». Bielefeld 1901, pag. 45. Dazu die Zeichnung von 1504 in der Albertina, Kupferstich und Holzschnitt 1511, Foderzeichnung Nr. 24, Albertina.

[2] Ein Auftrag des Kurfürsten Friedrich von Sachsen. Als Geschenk Christian II. kam es 1603 an Kaiser Rudolf II. und aus der kaiserlichen Galerie im vorigen Jahrhundert nach Florenz im Austausche für Fra Bartolommeos «Darstellung im Tempel».

enden greisen Könige hin. Dürer wollte die Madonna geben, wie sie in höchster geistiger Erregung, sprachlos vor Freude, hinausstarrt ins Leere. Nicht verlegen ist der Blick, auch nicht nichtssagend. So stellt der wahre Künstler die Freude in ihrem höchsten Grade dar, daß Sinne und Bewußtsein zu schwinden drohen.

Die Wirkung des Glaubens schildert Dürer in den drei Königen, von dem feinfühligen Alten, der vom Glauben zum Schauen hindurchgedrungen ist, bis zu dem jungen Mohrenkönige, dem Glauben und Schauen noch unbegreifliche Geheimnisse sind. Wie der Alte den Knaben fest ansieht und mit gierigem, erwartungsvollem Blicke an seinen Augen hängt! Hier versteht man den Sinn der Worte: «Du sollst ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten.» Von dieser verklärten und zauberhaften Ruhe ist bei dem zweiten Könige — er ist Albrecht Dürer —

niehts zu spüren. Jubel und Frohlocken strahlen aus seinen leuchtenden Augen entgegen, gleichsam ein verklingendes Echo der Weihnachtsmelodie. Der zweite König steht hinter dem Alten, so ist das Problem der Pyramide mit der Madonna, dem Christusknaben und dem knieenden Greise als Basis und dem stehenden Könige als Spitze gelöst. Der Mohrenkönig in seiner schönen Gewandung verhält sich zuwartend, er hält zwar sein Geschenk dem Christusknaben entgegen, aber sein Blick und seine Gedanken schweifen träumerisch in die Ferne. Das merkt der ältere Glaubensgenosse, und so gibt er sich alle Mühe, ihm die Weihe des Augenblickes und den Sinn des Wunders zu künden, liebevoll ihn anblickend.

In zweiter Linie steht das Gefolge. Auf der tiefer gelegenen Terrasse sehen wir einen Diener, um auf den Wink des zweiten Magierkönigs dem bereits geöffneten Reisesacke Geschenke zu entnehmen. Vor und hinter dem abgebröckelten Torbogen tummeln sich Landsknechte, auf dem kleinen Hügel hält ein berittener Fahnenträger, ein Teil des Gefolges nähert sich eben der Ruine. Der steile Berg im Hintergrunde ist mit zinnenreicher Burg gekrönt, es reihen sich Türme, Befestigungswerke, Mauern in mittelalterlichem Stile an. Eine Menge von Zügen genrehafter und idyllischer Art wird uns vorgeführt. Dadurch wird das Gemälde reich an Kontrasten. Auf den zerfallenen Mauern sprossen Bäume, ihre Wurzeln winden sich durch das Gestein hindurch, Pflanzen, Gräser und Halme ragen aus den Steinfugen empor, Schmetterlinge sammeln Nektar, ein Hirschkäfer durchkreuzt die Terrasse. Ueberall erwacht neues Leben. Ein tiefsinniger Hinweis auf das neue Zeitalter, welches das Alte hinfällig macht, bedingt durch die die Menschheit errettende Tat und die erlösende Kraft des jungen Gottes, vor dem die Welt sich eben beugt.

Trefflich, ja unvergleichlich schön ist die Zeichnung, bis in alle Einzelheiten mit höchster Frische und Sauberkeit ausgeführt, herrlich die Farbenharmonie. Die Töne sind meisterhaft gegeneinander abgestimmt zu hellem, reinem Akkorde. Den stärksten und intensivsten Ton gibt das kräftige Blau des Gewandes der Madonna; bei dem greisen Fürsten dominiert das Rot des pelzbesetzten Mantels, bei dem zweiten das Grün und bei dem

Mohrenkönige das Indigo des kühn über die Schulter geworfenen Umhanges, gehoben durch das Kirschrot der Beinbekleidung.

Es genügt, auf dieses eine Meisterwerk des 16. Jahrhunderts am Schlusse unserer Betrachtung hinzuweisen, um die Höhe des Ideals, zu dem sich die deutsche Kunst jener Zeit erhebt, anschaulich zu machen; denn in stärkerem Grade wohl, als in den bedeutendsten Schöpfungen der Zeitgenossen Albrecht Dürers, wie Albrecht Altdorfer, Hans von Kulmbach, Martin Schaffner, Lukas Cranach d. Aelt. und Hans Holbein d. J. gewinnt in ihm das deutsche Gemütsleben, welches menschliche Anbetung des Göttlichen in einen vielstimmigen Lobgesang der ganzen Natur einbezieht, seinen schönsten und vollendetsten Ausdruck! —

ANHANG.

Eine syrische „Dreikönigs"-Legende.[1]

In derselbigen Nacht[2] ward ein Wachtengel nach Persien entsandt; der zeigte ihnen die Gestalt eines hellleuchtenden Sternes; der erleuchtete das ganze Land der Perser. Denn alle Perser hatten ein großes Fest zur Verehrung des Feuers und der Sterne am 25. des ersten Kanūn, dem Feste der Geburt Christi. Alle Magier waren geschmückt und verherrlichten ihr Fest; da ergoß sich plötzlich ein großes Licht über sie. Sie verließen nun ihre Könige, die Tafel, alle Vergnügungen und ihre Häuser und gingen hinaus, um Ausblick zu halten. Da sahen sie einen feurigen Stern oberhalb Persiens stehen, der glich seinem Lichte nach einer großen Sonne. Zu den Priestern aber redeten ihre Könige: was ist dies Zeichen, das wir da sehen? Die aber sprachen unwillkürlich, wie in einer Prophezeiung: Der König der Könige ist geboren worden, und der Gott der Götter, Licht vom Lichte. Und dieser da, einer unserer Götter, ist gekommen, um uns von seiner Geburt Kunde zu geben, auf daß wir hingehen, ihm Opfer darbringen und ihn anbeten. Da standen alle Hauptleute und Richter und Befehlshaber auf und sprachen zu den Priestern: Welche Opfer sollen uns begleiten? Da sprachen die Priester zu ihnen: Gold, Weihrauch und Myrrhen. Nun trugen drei Männer, Könige, Königssöhne von Persien, gleichsam als Mysterium, der eine drei

---

[1] Aus E. A. Wallis Budge, «History of the blessed Virgin Mary» etc. London 1899, Syr. Text, pag. 30 ff.; vgl. Engl. Uebers., pag. 34 ff. Budge sagt in seiner «Preface» (pag. VIII) über das Alter der Legende in dem syrischen Buche: «we have in the work before us a careful selection of the most important of the stories concerning the Virgin and Child which were current in Syria and Palestine as early as the end of the IVth century of our era, as well as some which were incorporated with them at a later date».

[2] In der nämlich Christus geboren ward.

Pfund Myrrhen, der andre drei Pfund Gold und wieder ein andrer drei Pfund Weihrauch und verließen, mit ihren kostbaren Gewändern geschmückt, ihre Krone auf dem Haupte und ihre Schätze in den Händen, beim Hahnenschrei ihre Heimat samt ihren neun Begleitern. Sie machten sich auf den Weg hinter jenem Sterne her, der ihnen erschienen war, und derselbe Engel, der den Propheten Habakuk aus Jerusalem genommen und dem Propheten Daniel, der in die Löwengrube zu Babylon geworfen war, das Frühstück gebracht hatte, führte die Perserkönige durch den Heiligen Geist nach Jerusalem; bevor der Hahn krähte, verließen sie Persien, und bei Tagesanbruch betraten sie Jerusalem. Sie fragten nun die Einwohner Jerusalems und sprachen: Wo ist der König geboren, zu dem wir gekommen sind? Als die Bewohner Jerusalems (sie) sahen, da erzitterten sie und fürchteten sich und brachten die Kunde von ihnen zum König Herodes. Da ließ der König Herodes die Perserkönige rufen und vor sich führen und fragte sie: Woher seid ihr, woher seid ihr gekommen und wen sucht ihr? Sprachen sie: Den König, der in Juda, in der Gegend von Jerusalem geboren ist; einer von unseren Göttern prüfte uns und unterwies uns über seine Geburt, auf daß wir ihm Anbetung und Opfer darbrächten. Da fürchtete sich Herodes vor dem Anblicke der persischen Könige, die er mit ihrer Krone auf dem Haupte und ihren Schätzen in den Händen sah, wie sie den König suchten, der in Juda geboren war; er und seine Umgebung erzitterte vor der Erscheinung der Königssöhne. Und Herodes sprach: Groß ist die Macht des Königs, der euch bewog, ihm Ehre zu zollen; er ist wahrlich ein König, der König der Könige. Gehet hin und suchet ihn, und wenn ihr ihn gefunden habt, so kommt und zeigt es mir an, daß auch ich hingehe und ihn anbete. Da nun aber Herodes in seinem Herzen eine List ersonnen hatte, ihn zu töten, so lange er noch ein Kind wäre, so sprach er: Siehe, die Kreatur ist mir untertan! Nun verließen ihn die Könige und sahen jenen Stern vor sich hergehen, bis er ober jener Höhle zum Stillstand kam. Da verwandelte er sich und wurde wie eine Licht- (Var.: Feuer-) Säule von der Erde bis zum Himmel. Sie gingen nun in jene Höhle hinein und fanden Maria, Joseph und das Kind, das eingehüllt und in eine Krippe

gelegt war. Sie brachten ihm Anbetung und Opfer dar und grüßten Joseph und Maria. Joseph und Maria aber verwunderten sich über die drei Königssöhne, die mit ihrer Krone auf dem Haupte vor dem Knäblein ihre Kniee beugten und es anbeteten, ohne eine Frage nach ihm zu tun. Da fragten Joseph und Maria sie: Woher seid ihr? Sie antworteten und sprachen zu ihnen: Wir sind von Persien gekommen. Sprach Joseph zu ihnen: Wann verließet ihr Persien? Sprachen sie: Am Abend war ein Fest, und nachdem wir getafelt hatten, sprach einer unserer Götter zu uns: Stehet auf, gehet hin, bringt dem König, der in Juda geboren ist, Opfer dar! Als wir uns dann zur Reise rüsteten, krähte der Hahn; beim Hahnenschrei verließen wir Persien und jetzt, in der dritten Tagesstunde sind wir zu euch gelangt. Da nahm Maria eine der Windeln Jesu und gab sie ihnen; sie aber nahmen sie gläubig von ihr entgegen als ein erhabenes Geschenk. Als es nun Nacht war, am fünften Tage nach der Geburt, kam jener Wachtengel, der sie in der Gestalt des Sternes hergeführt hatte, und sie folgten ihm, während sie sich über die Ursache ihres Kommens unterredeten. So kamen sie zur Zeit des (Morgen-) Mahles nach Hause, und Persien freute sich über ihre Ankunft und verwunderte sich. Als es nun Morgen und Tag geworden war, da versammelten sich die Könige und Priester und sprachen zu ihnen: Wie seid ihr fortgegangen und wie seid ihr wiedergekommen, was habt ihr getan und was habt ihr uns gebracht? Da zeigten sie ihnen die Windel, die ihnen Maria gegeben hatte. Da veranstalteten jene für sie ein Fest des Magiertums und warfen die Windel in das Feuer, das sie anzubeten pflegten. Da nahm die Windel die Gestalt des Feuers an. Als nun das Feuer verlöschte, da zogen sie die Windel aus dem Feuer wie Schnee und noch unversehrter als vorher heraus. Sie nahmen sie nun, küßten sie, legten sie auf ihre Augen und sprachen:[1] Wahrlich, ohne Zweifel, ein Gewand des Gottes der Götter ist es, das das Feuer unserer Götter nicht zu verbrennen imstande war! Und sie erfaßten sie gläubig und in großer Verehrung.[1]

[1] Den Hinweis auf die syrische Legende verdanke ich Herrn Prof. Dr. Bezold, dem auch die Uebersetzung vorgelegen hat.

LITERATUR.

I. Legende.

C. Barbier de Meynard, «Les Prairies d'or», Collection d'ouvrages Orientaux, publiée par la Société Asiatique. Paris 1865.

Jac. Bernays, «Gesammelte Abhandlungen». Berlin 1885.

C. Bezold, Schatzhöhle, I. Teil, «Uebersetzung». II. Teil. «Erläuterung». Leipzig 1883/88.

C. Bezold, «Ninive und Babylon». Leipzig 1903. Velhagen und Klasing.

E. A. W. Budge: «History of the blessed Virgin Mary». London 1899.

Albrecht Dieterich, «Die Weisen aus dem Morgenlande» in «Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft». Gießen 1902.

J. Floss, «Die Uebertragung der «Hl. drei Könige» von Mailand nach Köln». Köln 1864.

A. v. Gutschmid, «Neue Beiträge zur Geschichte des Alten Orients.» Leipzig 1902.

Ad. Harnack, «Lehrbuch der Dogmengeschichte». Freiburg 1894.

R. Hofmann, «Das Leben Jesu nach den Apokryphen». Leipzig 1851.

H. J. Holtzmann, «Einleitung in das Neue Testament». Freiburg 1902.

Holtzmann Zöpffel, «Lexikon für Theologie und Kirchenwesen». Braunschweig 1895.

«Lexicon syriacum autore Hassuno Bar Bahlule.» Paris 1880.

Adalbert Merx, «Die vier kanonischen Evangelien nach ihrem ältesten bekannten Texte» I. Teil, Uebersetzung. Berlin 1897. II. Teil, Erläuterungen. 1. Hälfte, «Das Evangelium Matthäus». Berlin 1902.

Migne, «Patrologia Graeco-Latina» und «Patrologia Latina».

Nestle, «Brevis linguae Syriacae grammatica». 1881.

Fr. Oehler, «Tertulliani Opera». Leipzig 1854.

Th. Otto, «Corpus Apologetarum christianorum saeculi secundi». 3. Aufl. 1876–81.

«Real-Encyclopädie der christlichen Altertümer» von Fr. X. Kraus. Freiburg 1886.

E. Sachau, «The Chronology of Ancient Nations». London 1879.

Scheftelowitz, «Altiranische Studien» in «Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft». Leipzig 1903.

Charles Schoebel, «L'Histoire des Rois Mages». Paris 1878.

Tischendorf, «Evangelia Apocrypha». Leipzig 1876.
Tiele, «Babylonisch-assyrische Geschichte». Gotha 1886.
Herm. Usener, «Dreiheit». Ein Versuch mythologischer Zahlenlehre Bonn 1903.
Ch. Virolleand, «Zeitschrift für Assyriologie». XVI, 1902.
Hugo Winkler, «Altorientalische Forschungen». Leipzig 1901.
G. Zappert, «Epiphania», Wiener Sitzungsberichte, Jahrgang 1856.

II. Kunst.

Carl Aldenhoven, «Geschichte der Kölner Malerschule». Lübeck 1902.
J. Aldenkirchen, «Die mittelalterliche Kunst in Soest». Bonn 1875.
Aus'M, Weerth, «Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden». Leipzig 1860.
Beissel, «Des Hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim». Hildesheim 1891.
Beissel, «Der Hl. Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der Deutschen Kunst».
H. Bernouilli, «Die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel». Basel 1878.
C. Beuer, «Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blankenren». 1904.
Fr. Bock, «Der Reliquienschatz des Liebfrauenmünsters Aachen». Aachen 1860.
Bode, «Geschichte der deutschen Plastik». Berlin 1887.
S. Boisserée, «Denkmale der Baukunst vom 7. bis 13. Jahrhundert am Niederrhein». München 1844.
Didron, «Manuel d'iconographie chrétienne». Paris 1845.
J. v. Falcke, «Geschichte des deutschen Kunstgewerbes». Berlin 1888.
Ad. Goldschmidt, «Lübecker Malerei und Plastik bis 1530». Lübeck 1889.
Ph. Halm, «Die Geburt Christi in der bildenden Kunst». Eine ikonographische Skizze. Als Manuskript gedruckt. München, Januar 1897.
N. Hamilton, «Die Darstellung der Anbetung der Hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo». Straßburg 1901.
Hefner-Alteneck, «Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften». Frankfurt 1883.
E. Hennecke, «Altchristliche Malerei und altchristliche Literatur». Leipzig 1896.
Janitschek, «Geschichte der deutschen Malerei». Berlin 1890.
Jahrbücher der K. K. Zentral-Kommission. Wien. (Mit Auswahl).
Katalog des bayerischen Nationalmuseums. VI. Bd. München 1896.
H. Knackfuss, «Albrecht Dürer». Bielefeld 1901.
Fr. Xaver Krans, «Geschichte der christlichen Kunst». Freiburg. I. Bd. 1896. II. Bd. 1897.
Jules Laharte, «Histoire des Arts Industriels au Moyen-âge et à l'Epoque de la Renaissance». Paris 1864.

F. A. Lehner, «Die Kunstwerke der Pfarrkirche zu Biugen bei Sigmaringen». Sigmaringen 1870.
Lübke, «Geschichte der deutschen Kunst». Stuttgart 1888.
E. Molinier, «Histoire générale des arts appliqués à l'industrie». Paris 1896.
Ferd. Noack, «Die Geburt Christi in der bildenden Kunst». Darmstadt 1894.
Nordhoff, «Die Kunst und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen». Leipzig 1881.
Otte, «Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters». Leipzig 1883.
Rud. Pfleiderer, «Die Attribute der Heiligen». Ulm 1898.
Siegfried Graf Pückler-Limpurg, «Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts». Straßburg 1904.
Jean Paul Richter, «Die Mosaiken von Ravenna». Wien 1878.
Rietschel, «Weihnachten in Kirche, Kunst und Volksleben». Leipzig 1902.
Gustav Rösch, «Astarte-Maria» in Theolog. Studien und Kritiken. Gotha 1888.
Schnaase, «Geschichte der bildenden Künste». Düsseldorf 1871.
Schriever, «Der Dom zu Osnabrück und seine Kunstschätze». Osnabrück 1901.
Gustav Seyler, «Geschichte der Heraldik». Nürnberg 1890.
Springer, «Handbuch der Kunstgeschichte». Leipzig 1902.
Studien zur deutschen Kunstgeschichte. (Mit Auswahl).
M. Thausing, «Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst». Leipzig 1884.
Henry Thode, «Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert». Frankfurt 1891.
Henry Thode, «Die deutsche bildende Kunst» in H. Meyer, «Das deutsche Volkstum». Leipzig 1891.
Victor, «Das Angelsächsische Runenkästchen aus Auzon bei Clermont-Ferraud». Marburg 1901.
Herm. Weiss, «Geschichte der Tracht und des Gerätes». Stuttgart 1872.
J. Wlha, «Miniaturen aus dem Psalterium der Hl. Elisabeth». Wien 1898.
Heinr. Wölfflin, «Die klassische Kunst». München 1901. II. Auflage.
«Zeitschrift für christliche Kunst». 1894, 1895 und 1899.

KATALOG DER BESPROCHENEN KOMPOSITIONEN.

Neuntes bis Elftes Jahrhundert.

I. Gruppe.[1]

1. Elfenbeintafel. Deutsche Arbeit aus dem 9. Jahrhundert. Britisches Museum London.

II. Gruppe.

1. Missale Gregorii Magni. Elfenbeinrelief. Karolingisch. 9.—10. Jahrhundert. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 10077. cim. 143.
2. Deutsches Flachrelief. 10. Jahrhundert. Sammlung Spitzer.

Elftes Jahrhundert.

I. Gruppe.

1. Evangeliar Heinrich II. Kgl. Bibliothek Bamberg. A II. 46.
2. Liber Evangelierum aus Salzburg. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 15713. cim. 129.
3. Sächsisches Elfenbeinrelief eines Buchdeckels. Museum Braunschweig.
4. Relief im Besitze des Mr. Webb in London.
5. Relief der romanischen Doppeltüre Santa Maria im Kapitol. Köln.
6. Salzburger Evangeliar. Elfenbeinrelief, süddeutsch. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 15513. cim. 179.
7. Missale Bambergense. Kgl. Bibliothek Bamberg. Ed. V. 4. Meister Kaplan Markus.
8. Missale Heinrich II. Kgl. Bibliothek Bamberg. A II. 52.
9. Evangeliar Heinrich II. *a.* 1014. Hof-Staatsbibliothek München, cod. lat. 4452, cim. 57.
10. Evangeliar aus der Domkirche zu Bamberg. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 4453. cim. 58.

---

[1] I. Hauptgruppe: rechts vom Beschauer das Hauptmotiv: die Madonna mit dem Christusknaben, links die Magier, bezw. Könige.
II. Hauptgruppe: links das Hauptmotiv, rechts die Magier, bezw. Könige.
III. Hauptgruppe: die Madonna mit dem Christusknaben in der Mitte der Komposition.

11. Evangeliar Berlin. Kgl. Kupferstichkabinett, Saal III, Nr. 111.
12. Tragaltar des hl. Gregorius. Pfarrkirche Siegburg.
13. Wyschehrader Evangelienbuch zu Prag.

II. Gruppe.

1. Relief auf der Bronzetüre des Hauptportales des Domes zu Hildesheim. *a.* 1015.
2. Elfenbeinrelief auf der Schmalseite eines Tragaltärchens in der Benediktinerabtei Melk. *a.* 1050—75.
3. Antiphonarium im Stifte St. Peter zu Salzburg. *a.* 1064.
4. Opfer-Reliquiar Dom Osnabrück.
5. Elfenbeinrelief eines Reliquiars im Großherz. Museum Darmstadt. Blatt 18 des illustrierten Evangelienbuches des hl. Bernward im Dome zu Hildesheim. 1014—1022.

Zwölftes Jahrhundert.

I. Gruppe.

1. Evangeliar aus Innichen. Universitätsbibliothek Innsbruck.
2. Evangeliar aus der kgl. Bibliothek Berlin.
3. Kasula aus dem Stifte St. Blasien, aufbewahrt im Stifte St. Paul in Kärnthen.
4. Evangeliar aus Altamünster. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 2939.
5. Gebetbuch der hl. Hildgard. Rheinisch. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 935. cod. c. piet. 114.
6. Relief, katholische Pfarrkirche Gustorf bei Neuß. *a.* 1150.
7. Tragaltar des hl. Gregorius. Katholische Pfarrkirche Siegburg.
8. Alabasterrelief. Erzbischöfliches Museum Köln.
9. Grubenschmelzkästchen. Museum Sigmaringen.
10. Altaraufsatz. Stiftskirche Klosterneuburg bei Wien. *a.* 1181.
11. Romanisches Deckengemälde. Stiftskirche Lambach. *a.* 1190.
12. Evangeliarium aus dem Zisterzienserkloster Hardehausen bei Warburg. II. a. 1. Kgl. Landesbibliothek Kassel. Ms. theol. fol. 59.
13. Wandgemälde. Kathedrale Gurk (Kärnthen). *a.* 1190.
14. Schrein der «hl. drei Könige». Kölner Dom. *a.* 1198.
15. Evangeliar in der Sakristei des Kölner Domes.

II. Gruppe.

1. Evangeliar aus Salzburg. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 15 903.
2. Elfenbeinrelief. Benediktiner-Abtei Melk in Niederösterreich.
3. Romanischer Speisekelch. Stift Welten in Tirol.
4. Gravierte Platte. Kronleuchter Aachen. *a.* 1190.

III. Gruppe.

1. Portalrelief des Frauenklosters St. Paul in Kärnthen. *a.* 1115.

Dreizehntes Jahrhundert.

I. Gruppe.

1. Psalterium. Kupferstichkabinett. Germanisches Museum.
2. Psalterium aus Polling. Hof-Staatsbibliothek Münehen. cod. lat. 11308.
3. Reliquienschrein. Liebfrauenmünster Aachen. *a.* 1220.
4. Chronicon Zwifaltense. Kgl. Bibliothek Stuttgart.
5. Matutinalbuch des Mönches Conrad von Scheyren. *a.* 1240. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 17401. cod. c. piot. 7 b.
6. Relief, Vorhalle der Domkirche. Münster (Westfalen). *a.* 1250.
7. Schrein des hl. Suitbertus. Kollegiatkirche Kaiserswerth. *a.* 1264.
8. Nordwestportal. Martinskirche Colmar. (Maistres Humbert?).

II. Gruppe.

1. Breviarium aus Aldersbach. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 2640. cim. 163 b.
2. Reliquientafel. Katholische Pfarrkirche Mettlach. *a.* 1220.
3. Freskogemälde. Pisweg.
4. Gestiektes Meßornat. Ehemalige Nonnenabtei Göß in Steiermark.
5. Relief an der Südseite des Presbyteriums der gotischen Kirche zu Obermauern in Tirol.

III. Gruppe.

1. Chorapsis des nördlichen Seitenschiffes, Patrocli Dom Soest.
2. Freskobild. Rundkapelle Mödling.
3. Wandgemälde in Santa Maria-Lyskirchen. Köln.
4. Tympanon. Dom Freiberg. *a.* 1250.
   Psalterium aus Aldersbach. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 2461. cim. 163 c.

Vierzehntes Jahrhundert.

I. Gruppe.

1. Franziskaner Missale. Erzbischöfliches Museum Köln. *a.* 1302.
2. Hauptfenster über der Galerie des Mittelschiffes im Kölner Dom. ca. *a.* 1302.
3. Elfenbeinrelief. Hof-Staatsbibliothek Sigmaringen.
4. Elfenbeindiptychon. Fürstlich Wallersteinsche Sammlung. Meihingen.
5. Elfenbeindiptychon im Besitze des Welsch-Nonnenklosters zu Trier.
6. Diptychon Nr. 119. Musée du Louvre.
7. Elfenbeinrelief. Ehemalige Kirche des Germanischen Museums. Nürnberg. Schrank XIII. K. P. 1838.
8. Ehemalige Kirche des Germanischen Museums Nürnberg. Schrank XIII. K. P. 1839.
9. Elfenbeinrelief. Kleinern Formats. Lichthof. Germanisches Museum Nürnberg. K. P. 721.

Digitized by Google

10. Elfenbeinrelief. Lichthof. Germanisches Museum.
11. Elfenbeindiptychon Darmstadt.
12. Diptychon im Besitze des Grafen Fürstenberg-Stammheim. Schloß Stammheim.
13. Elfenbeinrelief. Nr. 1387. Nationalmuseum München.
14. Regula St. Benedicti. Elfenbeinrelief. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 23643. cim. 149a.
15. Glasfenster, Klosterkirche Königsfelden. *a.* 1320.
16. Mittelfenster der Kapelle der «hl. drei Könige». Kölner Dom.
17. Diptychon. Großherzogliches Museum Darmstadt.
18. Wandgemälde an der Südwand der hohen Steinschranke hinter den Chorstühlen des Kölner Domes. ca. *a.* 1322—1330.
19. Relief. Dom zu Wetzlar.
20. Gebetbuch für Nonnen in Nürnberg, aus Salzburg. Germanisches Museum Nürnberg. cod. germ. 101. Nr. 2009.
21. Biblia pauperum. Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 23476, cod. c. pict. 72 h. (Nr. 1955).
22. Psalterium der hl. Elisabeth, vollendet im Kloster Reinhardsbrunn.
23. Straßburger Münster. Seitenportal.
24. Medaillon eines Reliquienbehälters im Kloster Strahow bei Prag. Germanisches Museum.
25. Glasfenster. Mittelkapelle. Kölner Dom.
26. Glasfenster. Sakristei St. Gereon Köln.
27. Relief. Hauptportal Lorenzkirche Nürnberg. *a.* 1350.
28. Statuen am dritten und vierten Pfeiler im Innern der Lorenzkirche. Um *a.* 1360.
29. Linke Seite der Chorwand der St. Jakobskirche. *a.* 1360—65.
30. Relief am Chörlein des Sebalder Pfarrhofes. *a.* 1370. Germanisches Museum.
31. Unbekannter Meister der kölnischen Schule. Um *a.* 1360. Köln. Wallraf-Richartz-Museum. Nr. 1.
32. Krypta des Münsters zu Basel. Mittleres Kreuzgewölbe, nach 1363 entstanden.
33. Wandgemälde. Kirche Velemer (Ungarn). *a.* 1378.
34. Hochaltar. Kölner Dom. Meister Wilhelm von Herle. *a.* 1370—80.
35. Deutscher Maler. *a.* 1380 (westfälisch-böhmisch). Köln. Museum 364.
36. Altarbild im nördlichen Querschiffe der Wiesenkirche zu Soest. *a.* 1390.

II. Gruppe.

1. Chorium im Chorherrenstifte Klosterneuburg. (Niederösterreich). *a.* 1317—1335.
2. Altartuch Wiesenkirche Soest.
3. Antipendium. Domschatz in Salzburg.
4. Chorbischofsstab aus Silber. Kölner Domschatz.
5. Marmorrelief vom Hochaltare des Kölner Domes. Köln Museum. *a.* 1350.

6. Tragaltar aus dem Stifte Admont (Steiermark), jetzt im Kloster St. Paul in Kärnthen. *a.* 1375.
7. Wandgemälde in dem ehemaligen Schlosse von Forchheim (Franken).
8. Bischofskamm aus Elfenbein. Kgl. Museum Berlin.
9. Unbekannter Maler der kölnischen Schule um 1380. Köln Museum, Nr. 6.
10. Triptychon aus der Kölner Schule. Gemäldegalerie Sigmaringen, Nr. 199.
11. Flügelaltar in der Kirche von Bad Wildungen. Meister Konrad. Ende des 14. Jahrhunderts.
12. Gemäldegalerie Augsburg, Nr. 1. Unbekannter Meister.
13. Flügelaltar in Grabow in Mecklenburg. *a.* 1329.
14. Portalbogen-Vorhalle der Frauenkirche Nürnberg (zwischen 1355—61), Ende des Jahrhunderts.

Fünfzehntes Jahrhundert.

Rogier van der Weyden. München, Alte Pinakothek.

I. Die Kölnische Schule.

1. Schule Meister Wilhelms von Herle. Erzbischöfliches Museum Utrecht. *a.* 1410—20.
2. Aelterer Meister der hl. Sippe. Köln Wallraf-Richartz-Museum. Nr. 60.
3. Kölner Dombild von Stephan Lochner. *a.* 1440.
4. Schule Stephan Lochners. Köln Museum, Nr. 94. *a.* 1460.
5. Schule Stephan Lochners. Heisterbacher Altarwerk in München. Alte Pinakothek, Nr. 14.
6. Meister des Münchener Marienlebens. Martinskirche Linz a. Rh. *a.* 1463.
7. Werkstatt des Meisters des Münchener Marienlebens. München Alte Pinakothek Nr. 30. Germanisches Museum Nr. 26.
8. Meister der Verherrlichung Mariens. Privatbesitz Kommerzienrat Beißel in Aachen. *a.* 1470—80.
9. Jüngerer Meister der hl. Sippe. Privatbesitz des Reichsfreiherrn von Landsberg in Velen (Westfalen).
10. Meister des Bartholomaeus Altares. Fürstlich Hohenzollernsche Sammlung. (Kupferstich Schongauers).

II. Die Allemannisch-Schwäbische Schule.

1. Konrad Witz aus Rottweil. Genf. Musée archéologique. *a.* 1444.
2. Friedrich Herlin.
   a. Untere Hälfte des rechten Innenflügels eines ehemaligen Altares in der Nördlinger St. Emerans- oder Gottesackerkirche. *a.* 1459. Jetzt in der Nördlinger Stadtgalerie.
   b. Rechter Innenflügel des Hochaltares der Nördlinger St. Georgskirche. *a.* 1460—65. Nördlinger Stadtmuseum.
   c. Rechter Innenflügel des Hochaltares der St. Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T. *a.* 1466.
   d. Rechter Innenflügel des Seitenaltares (links) der Georgskirche zu Dinkelshühl, Ende der 60er Jahre.

e. Rechter Innenflügel des Hochaltares der St. Blasiuskirche zu Bopfingen. *a.* 1472.

3. Hans Schüchlin. Tiefenbronner Altar. *a.* 1469.
4. Martin Schwarz. Germanisches Museum, Nr. 132.
5. Martin Schongauer, Werkstatt. Museum Kolmar, Nr. 120.
6. Bartholme Zeitblom. Pfarrkirche zu Biugen bei Sigmaringen.
7. Hans Holbein d. Aelt. München Alte Pinakothek, Nr. 205.

III. Die Fränkische Schule.

1. Hans Pleydenwurff. Lorenzkirche Nürnberg.
2. Hans Pleydenwurffs Werkstatt. Wolfgangskapelle der Aegidienkirche zu Nürnberg.
3. Meister des Löffelholzschen Altares. Sebalduskirche zu Nürnberg.
4. Michael Wolgemut. Hallersche Kapelle zum hl. Kreuz in Nürnberg.
5. Werkstatt Wolgemuts. Germanisches Museum, Nr. 126.

IV. Die Westfälische Schule.

I. Gruppe.

1. Meister Konrad. Kirche St. Pauli zu Soest. *a.* 1404.
2. Richtung Konrads von Soest. Kirche zu Froendenberg.

II. Gruppe.

1. Triptychon des Jakobusaltares der Wiesenkirche zu Soest.
2. Unbekannter Meister der westfälischen Schule. Köln. Museum, Nr. 368.

V. Die Miniatur-Malerei.

I. Gruppe.

1. Initiale «E» eines niederrheinischen Psalteriums um *a.* 1450. Kupferstichkabinett. Germanisches Museum. Mm. 71.
2. Initiale «D» eines Manuskriptes, Evangelien- und Festtagsepisteln enthaltend. Stadtbibliothek Nürnberg. Solg. Mss. 9. Maler Franzendorfer. *a.* 1498.
3. Gebetbuch. Germanisches Museum; ehemals im Besitze der Frau von Schwarzenberg, geb. Gräfin von Montfort.
4. Initiale «D» einer niederdeutschen Pergamenthandschrift. Hofbibliothek Sigmaringen.
5. Initiale «E» einer niederdeutschen Pergamenthandschrift. Hofbibliothek Sigmaringen, Nr. 325.

II. Gruppe.

1. Breviarium Romanum. Hertel Mss. 3. Stadtbibliothek Nürnberg.
2. Handschrift. *a.* 1465. Stadtbibliothek Nürnberg. Solg. Ms. 15.
3. Initiale «A» eines fränkischen Psalteriums von *a.* 1496. Kupferstichkabinett Germanisches Museum Mm. 375.
4. Initiale «E» eines Psalteriums aus dem Jahre 1496. Kupferstichkabinett Germanisches Museum Mm. 363. Böhmischer Meister, Mathie Kehez.

III. Gruppe.

1. Initiale «A» eines schwäbischen Psalteriums. ca. *a.* 1450. Kupferstichkabinett. Germanisches Museum.
2. Initiale «E» eines Psalteriums. *a.* 1480. Kupferstichkabinett. Germanisches Museum. Mm. 313.

Die Plastik im fünfzehnten Jahrhundert.

I. Gruppe.

1. Schwäbische Schule. Meister des Kreglinger Altares. ca. *a.* 1480—90. Germanisches Museum. Ehemalige Kirche.
2. Holzrelief. Kaiserkapelle des Kgl. Schlosses. Nürnberg. Nr. 522.
3. Relief am Hochaltare in der Frauenkirche zu Krakau von Veit Stoß. *a.* 1484.
4. Hochrelief. Nationalmuseum München, Nr. 594.
5. Relief. Nationalmuseum München. Nr. 901.
6. Hochrelief. Nationalmuseum München, Nr. 606.
7. Alabasterrelief. Germanisches Museum, Schrank XV. K. P. 283.

II. Gruppe.

1. Holzrelief. Altar der Wiesenkirche Soest.
2. Holzrelief. Petrikirche Soest.
3. Hochaltar der Marienkirche zu Lübeck. *a.* 1415—1425.
4. Hochrelief. Nationalmuseum, Nr. 523. Nürnberger Arbeit.
5. Holzrelief. Germanisches Museum, Kapelle 36. Nürnberger Arbeit. Um *a.* 1460.
6. Hochrelief. Nationalmuseum, Nr. 723. Fränkisch. Um *a.* 1470—80.
7. Holzrelief. Germanisches Museum. *a.* 1490.
8. Flachrelief. Nationalmuseum, Nr. 901.
9. Relief. Nationalmuseum, Nr. 682. Fränkische Arbeit.
10. Hochrelief eines Flügelaltärchens aus dem Kloster Frauenwörth im Chiemsee. *a.* 1499. National-Museum, Nr. 1315.
11. Bildwerk von Perlmutter. Nationalmuseum, Nr. 1458. *a.* 1499.
12. Steinrelief. Augsburger Dom.

III. Gruppe.

1. Marienaltar Blaubeuren. *a.* 1494.
2. Relief. Germanisches Museum. Saal 37.
3. Holzrelief. Nationalmuseum, Nr. 690. Fränkisch.
4. Hochrelief von Lindenholz. Nationalmuseum, Nr. 930.

BERICHTIGUNGEN.

pag. 20 ist vor dem zweiten Abschnitt «d» zu setzen.

pag. 20, 4. Zeile von unten, lies והלכו statt «והלו».

pag. 20, 4. Zeile von unten, lies זרחך statt «זרך».

pag. 26, 4. Zeile von oben, lies tnre statt «thnre».

pag. 34, 7. Zeile von oben, lies tnre statt «thnre».

pag. 42 Anm., ergänze nach «Janitschek»: «Geschichte der Deutschen Malerei». Berlin 1890.

pag. 45, 3. Zeile von oben, ergänze nach «Elfenbeintafel». Britisches Museum London.

pag. 46, 8. Zeile von oben, lies statt «Taf. I», Taf. II.

pag. 46, Anm., 3. Zeile von unten, statt «Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890», a. a. O.

pag. 47, 2. Zeile von oben, statt «erstenmale» erstenmal.

Digitized by Google

TAFELN.

EVANGELIAR HEINRICH II. *a.* 1014.
Hof-Staatsbibliothek München, cod. lat. 4452, cim. 57. (Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München).

Taf. I.

EVANGELIAR AUS DER DOMKIRCHE ZU BAMBERG.
Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 4453, cim. 58. (Nach einer Originalaufnahme von C. Teufel in München).

EVANGELIAR HEINRICH II.
Kgl. Bibliothek Bamberg. A II. 46. (Nach einer Originalaufnahme von B. Haal in Bamberg).

Taf. II.

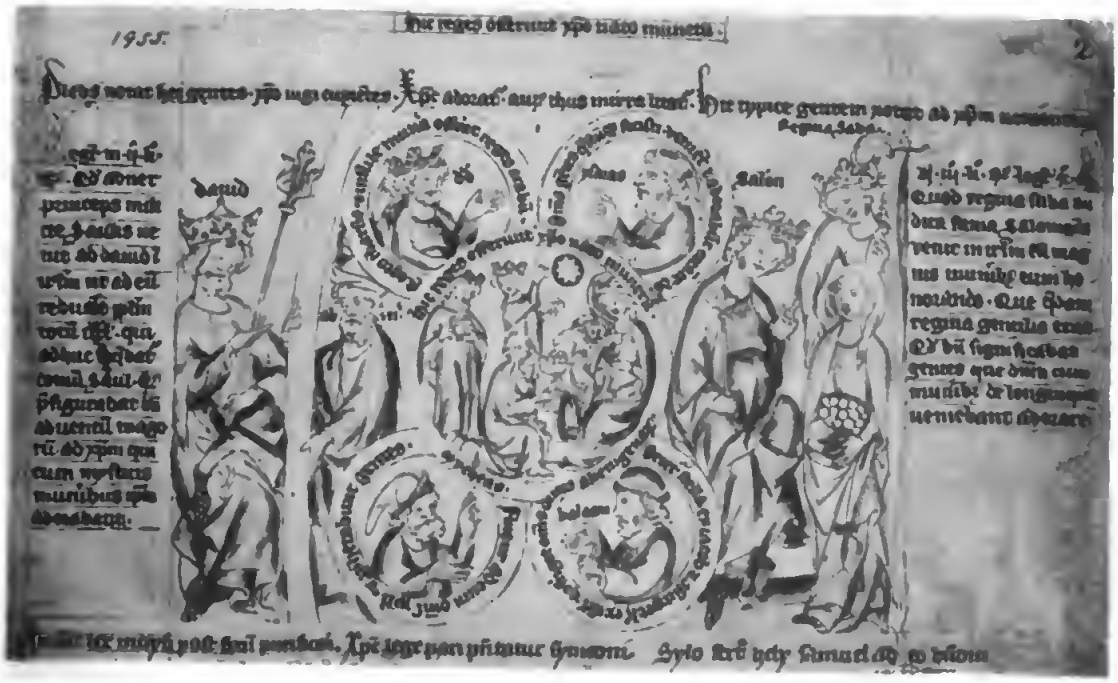
Digitized by Google

1. GEBETBUCH DER HL. HILDGARD.
Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat 935. cod. c pict 114.

2. PSALTERIUM AUS POLLING.

EVANGELIAR AUS DEM KLOSTER HARDEHAUSEN BEI WARBURG.
Kgl. Bibliothek Kassel, Ms. theol. fol. 59. (Nach einer Originalaufnahme von C. Seidt in Kassel).

Typus der Adorationskompositionen im XIV. Jahrhundert.



1. REGULA ST. BENEDICTI.
Hof-Staatsbibliothek München. cod. lat. 23 643. cim. 149. a.

2. BIBLIA PAUPERUM.
Hof Staatsbibliothek München. cod. lat. 23 476. cod c. pict. 72 b. (Nach einer Originalaufnahme von C.

KÖLNER DOMBILD VON STEPHAN LOCHNER.
(Nach einer Originalaufnahme von Th. Creifelds in Köln)

Digitized by Google

1. SCHULE STEPHAN LOCHNERS.
(Nach einer Originalaufnahme von Herrmanns in Köln).

2. KONRAD WITZ.
(Nach einer Originalaufnahme von Lacombe Arland in Genf).

Digitized by Google

MEISTER DES KREGLINGER ALTARES.
(Nach einer Originalaufnahme von Ch. Müller in Nürnberg).

JÜNGERER MEISTER DER HL. SIPPE.
(Nach einer Originalaufnahme von H. Schöningh in Münster i. W.).

Digitized by Google

MARTIN SCHONGAUER (WERKSTATT).
(Nach einer Originalaufnahme von J. Christoph in Colmar).

Digitized by Google

HANS PLEYDENWURFF.
(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg).

Digitized by Google

MICHAEL WOLGEMUT.
(Nach einer Originalaufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg).

Digitized by Google

89054764956

b89054764956a

W14
K26

DATE DUE

DEC 23 '70			
FEB 12 '71			
JUL 3 '72			
JUL 13 '72			
DEC 2 1 '86			
WILS-WIDSM39			

ART
LIBRARY

G.E.STECHERT
& Co.
NEW YORK

89054764956

b89054764956a